



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

La escritura del silencio en la narrativa femenina portuguesa contemporánea

**Estudio de los textos de Maria Judite de Carvalho, Maria
Gabriela Llansol, Maria Isabel Barreno y Teolinda Gersão**

Autor:

Verónica Palomares Maíllo

Director:

Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Filosofía, Lenguaje y Literatura

Getafe, Junio 2017



TESIS DOCTORAL

La escritura del silencio en la narrativa femenina portuguesa contemporánea.

**Estudio de los textos de Maria Judite de Carvalho, Maria
Gabriela Llansol, Maria Isabel Barreno y Teolinda Gersão**

Autor: Verónica Palomares Maíllo

Director: Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1. Existir desde el blanco.....	9
1.2. Itinerarios de la literatura portuguesa en el siglo xx. La ficción portuguesa femenina contemporánea.....	23
2. ANTES DEL SILENCIO.....	38
2.1. Sobre el concepto de silencio.....	38
2.2. El eco del silencio. Silencio y palabra desde la antigüedad	70
2.3. La resistencia del silencio. Palabra y silencio en la modernidad.	86
2.4. Antes del silenciamiento. Motivos para el silencio.....	95
3. EN EL SILENCIO	116
3.1. Sentidos del silencio. Hacia una hermenéutica del silencio.	116
3.2. Formas del silencio. Instalar el silencio en el espacio narrativo.	138
4. DESPUÉS DEL SILENCIO.....	178
4.1. Estudio Del Silencio En La Narrativa Femenina Portuguesa Contemporánea	178
5. PRIMERA APROXIMACIÓN. (D)ESCRIBIR EL SILENCIO	201
5.1. Espacio y objeto como escrituras del silencio.....	201
5.2. El universo bajo la alfombra. El espacio interior como prolongación del mundo.	244
5.3. El silencio material. La función del objeto en la escritura del silencio	264

5.4.	Vaciar el mundo. Silencio y abolición del tiempo.	290
6.	EL SILENCIO EN LA PALABRA. DICCIÓN DEL SILENCIO.....	318
6.1.	La palabra inaudible.	318
6.2.	La palabra ahogada.	351
6.3.	La palabra sola.....	371
7.	ESPACIOS PARA EL SILENCIO.	391
7.1.	Imágenes del silencio.	391
7.2.	Silencio, cuerpo, mundo.....	410
7.3.	El espacio de lo indecible. El silencio como escritura de lo inefable.	425
7.4.	La palabra fragmentada. Ruptura del lenguaje para alojar el silencio.	440
8.	CONCLUSIONES	466
9.	BIBLIOGRAFIA GENERAL	474

AGRADECIMIENTOS

La presencia de la literatura portuguesa en las bibliotecas y universidades de Madrid es muy reducida, por lo que es muy difícil llegar desde ellas a la lectura en portugués de las obras y la bibliografía crítica especializada. El acceso a los textos y al material necesario para iniciar el trabajo fue posible gracias a la concesión de una Beca de Investigación en Lisboa del Instituto Camões.

Para poder presentar la candidatura a esa beca fue esencial la ayuda de João de Melo, agregado cultural de la Embajada de Portugal en España, quien apoyó con extraordinaria amabilidad todas las gestiones necesarias para completar los trámites requeridos.

Durante la estancia en Lisboa, fue fundamental el apoyo de las profesoras de la Universidade de Lisboa, Cristina Almeida Ribeiro, Fátima Freitas Morna y Clara Rocha. Quisiera también extender mi agradecimiento al personal de la Hemeroteca Municipal de Lisboa, la Fundação Calouste Gulbenkian y la Biblioteca Nacional de Lisboa por el extraordinario trato que brindan a cualquier investigador que necesite trabajar en estas instituciones.

Desde su presencia constante, mi gratitud a Daniel Josué, por dejarme entrar en su silencio.

En el trabajo desarrollado en Madrid, quiero agradecer al profesor Eduardo Pérez-Rasilla toda su ayuda durante el curso de la investigación, especialmente la extraordinaria acogida que siempre ha tenido mi trabajo bajo su dirección. Sin su apoyo y orientación no habría sido posible llevarlo a término.

Quisiera agradecer a todo el personal de la Biblioteca y de la oficina de Postgrado de la Universidad Carlos III de Madrid su profesionalidad, amabilidad y ayuda en todos los trámites necesarios para el desarrollo de esta investigación.

Por último, quiero agradecer a las personas más cercanas todo su aliento. En la distancia que logran borrar, gracias al apoyo y a la amistad de Aicha Aknazzay Nemmaoui y Raimundo Pousada. Y en especial a Rafael Hurtado Mendoza, por su

increíble fe en los trabajos imposibles, por compartir tantas cosas necesarias todos estos años. A Inmaculada Prieto Ambrós por su maravilloso sentido del humor y su amistad, que tantas cosas salva.

Gracias- y tantas otras palabras- para Marta López Vilar, la única persona capaz de leer cada palabra que escribo antes de haber empezado a escribir, por los lugares encontrados.

Y el mayor agradecimiento posible a toda mi familia, desde el apoyo incondicional que siempre me han brindado, especialmente a Sergio y a Diego, por el tiempo que me han permitido robarles.

A los que siguen conmigo, hablándome en silencio.

A mi madre Isabel, que dejó todo escrito en mí.

Cuando en lo alto, el cielo aún no había sido nombrado, y, abajo, la tierra firme no había sido mencionada con un nombre, solos Apsu, su progenitor, y la madre Tiamat, la generatriz de todos, mezclaban juntos sus aguas: aún no se habían aglomerado los juncares, ni las cañas habían sido vistas. Cuando los dioses aún no habían aparecido ni habían sido llamados con un nombre, ni fijado ningún destino, los dioses fueron procreados dentro de ellos. - *Enuma Elish*.

Entonces, el No-ser no existía ni tampoco existía el Ser. No existía el espacio etéreo, ni, más allá, la bóveda celeste. ¿Había algo que se agitase? ¿Dónde? ¿Bajo la protección de quién? ¿Existía el agua, ese profundo, insondable abismo? – *A la Creación*, Himno X, 129, Rig-Veda.

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era algo caótico y vacío, y tinieblas cubrían la superficie del abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz. -Génesis.

En primer lugar existió, realmente, el Caos. Luego Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los Inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo. Hesíodo, *Teogonía*.

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo. Esta es la primera relación, el primer discurso (...) No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo (...)Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche.- *Popol Vuh*

INTRODUCCIÓN.

1.1. Existir desde el blanco.

Antes del principio, solo la quietud del silencio existe. El caos primigenio abre el espacio hacia su propio vacío. Ese abismo de la nada es la abertura necesaria para el acogimiento de aquello que surgirá. La palabra y la luz no existen porque no hay nada que pueda ser nombrado ni alumbrado. El silencio concentra su espera en una existencia sin acontecimiento. Un silencio incoativo cercano a la eclosión, donde la nada se describe en su extensión sin límites. Desde la hendidura, la materia se condensa en el silencio, semilla única del absoluto. Todo está contenido en esa oquedad de lo ausente, esperando ser presencia. Entonces, acontece la palabra. No para crear, sino para separar y deshacer la unidad de lo ya creado. Aquello que ya (pre)existía abandona el abismo para manifestarse en la materia y en el tiempo.

El mundo necesita diseminarse para poder ser percibido en su totalidad. Aquello que la palabra nombra se desgaja y se aparta del estado nebuloso en el que estaba sumido para empezar a moldear su forma. No existe la necesidad de un significado que medie entre la palabra y la realidad designada porque basta nombrar para empezar a ser. Este primer llamamiento obtiene su respuesta y cada parte se instala en la superficie que aflora del abismo y que da forma al mundo. Sólo en ese instante inaugural, la palabra y lo nombrado son una misma realidad. La pureza permanece siempre en el origen, donde nada ha sido aún modificado por el tiempo. Pero la raíz no puede abandonar su lugar. Separada de su fruto, se convierte en sedimento, desciende al fondo y se desprende de la palabra. Alejada de su origen y a la deriva, la palabra empieza a sufrir la lenta transformación del tiempo.

El hombre hereda la palabra y en ella se le entrega un mundo en el que todo ha sido ya designado. El margen que resta para lo nuevo es estrecho. Sólo la palabra puede seguir agrandando el mundo. Para ello debe desdoblarse, desviarse del cauce acostumbrado, siempre en busca de una extensión mayor. Cada variación aumenta su presencia, intensifica su capacidad para crear y recuperar lugares, mientras se apaga el eco lejano de su origen.

La palabra busca una hendidura para devolverle al mundo una parte de sí mismo que yacía oculta, invocando lo que aún permanece en el abismo primordial. Aquello que ya ha sido revelado espera la posibilidad del cambio, la transformación necesaria que permita su evolución. Lejos de su origen, la palabra podrá superponer, transformar y crear desde lo ya dado. La libertad que le sea otorgada determinará su capacidad para el cambio. La palabra moldea así lo que la realidad le va ofreciendo.

A pesar de su constante transformación, el mundo se rehace, se concreta y asienta en cada palabra. Prendida a una realidad cambiante que necesita ser nombrada cada vez, la palabra no puede detenerse en cada significado. Siempre en movimiento, la palabra recibe el hallazgo, acompaña cada aparición. Ante esta labor inacabable de la palabra, el silencio seguirá portando la latencia del mundo. Los restos de ese caos primigenio, de ese abismo sin forma en el que espera lo innominado, quedan contenidos en él.

El silencio es el estrato de lo no realizado, las aguas donde se agita todo aquello que fluctúa entre la afirmación y la negación. La simultaneidad de contrarios que puede contener un hombre vive en su silencio, retenido entre el decir y el callar. El silencio es el tiempo previo a todo, donde aún se ofrece una infinitud de posibilidades. La palabra emerge para la exclusión, al concretar todo lo que el individuo podría expresar en un único elemento. Aquello que el ser humano encierra como potencia – palabra, pensamiento o acción- comienza en el silencio. Allí se resuelve cada elección, lo que el individuo decide finalmente realizar y aquello que continuará indefinidamente en el silencio hasta su disolución.

El silencio delimita también la frontera de todo aquello que el hombre no ha llegado a ser. En el alejamiento de la palabra hay una identidad frustrada, una posibilidad que no ha encontrado su forma. La palabra que no llega nunca a pronunciarse muere en el hombre. El silencio, sea detención o comienzo que no llega, encuentra en su espacio inacabado una renuncia, un desistimiento. El hombre percibe una carencia, la imperfección de la palabra que no logra alcanzar el significado pretendido. Semilla incompleta, principio malogrado, la palabra es abandonada en el silencio. Su destino se mueve entre la realización y la desaparición. El silencio se

convierte así en un espacio de irrealidad permanente, donde todo es potencia y cada palabra o acontecimiento puede extinguirse antes de lograr su manifestación.

A pesar de ser un espacio siempre cercano a desaparecer en su propia incertidumbre, el silencio se muestra como una realidad extraordinariamente compleja en los significados y formas que puede alcanzar. Es la falta de contorno lo que mantiene al silencio como una categoría permanentemente abierta que no agota fácilmente sus posibilidades expresivas. Su eterno blanco sostiene aquello que la palabra abandona en los límites de su insuficiencia. En el silencio, la renuncia es un aplazamiento, la prolongación del espacio hacia un nuevo advenimiento, a la espera del hallazgo que resulte decisivo. La indeterminación mantiene abiertas todas las búsquedas, todos los trayectos. Sin embargo, esta apertura, incapaz de cerrar sus horizontes, conlleva el riesgo del vacío. La inconcreción, si se vuelve permanente, termina disolviendo todos los significados. El silencio necesita acotar su discurso diáfano si quiere evitar la opacidad de su contenido.

La dificultad del silencio no radica solo en el reconocimiento de un sentido o de un propósito. La complejidad de su entrega consiste en el problema para llegar a la forma. El silencio, que tantos significados puede contener soporta, sin embargo, una gran limitación en los significantes que logra adoptar. La materia de la que está hecha la palabra no sobrevive en el silencio. La palabra aparece y desde sus bordes consigue reducir la indefinición del blanco y su espacio excesivo. Sin embargo, el silencio es blanco para lo blanco, dos superficies que convierten su inmensidad en abismo. El silencio ahoga todos los contornos, apaga cada trazo, borra cualquier fisonomía. Todo aquello que conforma la palabra queda abolido en él. La disolución de la forma en el silencio amenaza también la pervivencia de su contenido. Para salvar su mensaje, el silencio necesita prenderlo a una superficie.

Los elementos que el silencio invoca para lograr corporeidad difícilmente pueden darse en su interior. Su naturaleza incompleta le obliga a ser receptor antes que emisor. Sin el revestimiento que le otorgan otros elementos, el silencio se desvanece antes de haber conseguido imprimir la huella de su presencia. El silencio es siempre manifestación débil y precaria porque tiene negada la permanencia, abocado

a una extinción constante. La palabra puede ser también interrumpida, pero ello no implica necesariamente su desaparición. La resonancia de la palabra permite regresar a ella. Incluso en su mayor grado de ambigüedad o de hermetismo, la palabra sigue ofreciéndose a la espera de ser descifrada y culminar así su entrega.

La palabra puede ser además preservada. La memoria y la escritura son los soportes donde la palabra logra su pervivencia. Nada debe ser entregado a cambio. Los cimios del silencio, sin embargo, exigen una extinción para que este pueda mantenerse. La muerte, la ausencia o el olvido logran consagrar al silencio, pero su existencia se erige sobre una desaparición. En el urgente límite de la evanescencia, el silencio busca la continuidad sin poder resolver en ella su extrema fragilidad. Apoyado en una fugaz arquitectura, el silencio debe reconstruirse cada vez.

El cuerpo ausente del silencio obliga a un aplazamiento para resolver la búsqueda de un soporte. La palabra, ya completa desde el principio, desliza su forma sobre el blanco, encierra en su frontera la densidad que hace visible su contorno. La palabra es cuerpo, continente mínimo del pensamiento. En ella termina de gestarse cada realidad antes de buscar el amparo del mundo. La palabra emerge hasta la superficie, cicatriza la idea. Visibiliza todo lo que el silencio palidece, aunque no logre alcanzarlo todo. Mientras la palabra describe un trayecto en ascensión para descubrirse, el silencio permanece en las difusas aguas de lo que no sabe nombrarse. Si el silencio no puede materializar el hallazgo, puede al menos mantener la búsqueda allí donde la palabra no llega. Esa es su mayor destreza, ser epígono de la palabra fallida para intentar salvar su derrota.

La realidad del silencio, siempre ambigua y plural, encuentra en el ser humano un medio de armar su discurso. Llegar hasta su significado es una tarea compleja que no siempre es atendida por la urgencia y preeminencia de la palabra sobre el silencio. Sin embargo, a pesar de las dificultades e inconvenientes que plantea su aparición, el hombre nunca deja de ser silencio. Una parte importante de los problemas que asedian al ser humano se manifiestan en él. Y es también por el silencio que logran la distancia necesaria para iniciar su trascendencia. Pero esta elevación que el silencio posibilita no se da de forma inmediata. La palabra asiste con mayor rapidez, los hilos

que teje en torno al mundo son visibles, su rastro permanece siempre. Por ello, antes que en el silencio, el hombre se identifica en la palabra.

El ser humano se entrega a la palabra y con ella consigue llegar al otro y regresar con la irradiación del intercambio. El hombre es un ser social dotado de palabra y para Aristóteles esta capacidad le otorga el sentido del bien y del mal. Este reconocimiento de lo social por la palabra expuesto en la *Política* aristotélica implica también su reverso, el de la incomunicación y el aislamiento por la falta de entendimiento, esto es, por la falta de la palabra. El hombre que se aparta de ella pierde su identidad. Sólo en la palabra y en sociedad el hombre es humano, y no una bestia o un dios, extremos que excluyen su humanidad. La palabra queda así vinculada desde la antigüedad a la convivencia en sociedad. Aquello que la niega o la dificulta aleja al hombre de esta identidad social esencial. Por ello, todas las transformaciones sociales e históricas que ha vivido el ser humano han modificado también su relación con el silencio y la palabra. Los usos y significados de una y otra categoría han variado a lo largo del tiempo hasta el extremo de convertir la palabra en un instrumento que excluye a todo aquel que no es capaz de integrarse en la realidad de su omnipresencia o de responder a su incesante requerimiento.

La celeridad dificulta llegar a la palabra con el tiempo suficiente para dotarla de la densidad necesaria. La exigencia de lo inmediato obliga a una entrega rápida, sin tiempo para la elaboración ni la reflexión. El resultado es un mensaje débil que no logra la relevancia suficiente. La palabra aspira a una breve aparición, necesita estar presente sin importar su vacío, siempre que se asegure su participación inmediata.

El hombre sufre el poder invasivo de la palabra y las consecuencias de su exceso. La imposibilidad de ser un receptor permanente y la inconsistencia de un mensaje superficial, sin contenido, conducen a una entrega estéril. No hay intercambio ni comunicación cuando el individuo resuelve su mensaje en la superficie. Se llega así a la paradoja de tener en la palabra un instrumento que traslada al individuo desde la información hasta la incomunicación. El silencio no es por tanto la causa de este aislamiento, sino solo una consecuencia. Se imponen un flujo incesante de difícil asimilación por la celeridad con la que opera y un soporte tecnológico que mantiene

apartados a los individuos que pretenden participar en el intercambio comunicativo. En esas condiciones el hombre pierde progresivamente las posibilidades de interacción y será el silencio el espacio principal desde donde se comunique y relacione con el otro.

El aparente vínculo comunicativo que proporciona la tecnología, por su fácil accesibilidad y su permanente presencia, dificulta la percepción de las circunstancias de aislamiento en las que se encuentra el individuo que pretende el contacto con el mundo exterior. Ya no se trata sólo de un lenguaje insuficiente y desgastado el que reduce las posibilidades de comunicación. Ahora, además, el medio elegido para comunicarse contribuye a limitar y apartar al individuo del resto. El avance del progreso parece dejar tras de sí al hombre, incapaz este de mantener su impulso. El desarrollo de las ciudades, el auge de nuevas tecnologías y el acceso cada vez mayor a la información han contribuido desde la segunda mitad del siglo XX a mejorar el bienestar material y social del ser humano. Sin embargo, este progreso parece haber traído también el deterioro de las relaciones humanas, que ven como la enormidad de su entorno atomiza y aísla a los individuos hasta convertirlos en una unidad irrelevante en el conjunto al que pertenecen. En este proceso, en el que la palabra impone su recepción, el individuo, obligado a atender la llegada incesante y masiva de información, no encuentra el espacio de su propia enunciación.

El hombre libera palabras en el espacio virtual de la comunicación contemporánea, sin garantía de conocer su entrega ni de lograr respuesta. La creciente invasión de la imagen, en reemplazo de la palabra, responde a un intento de conseguir visibilidad, de compensar la imposibilidad de lograr una presencia física en el proceso comunicativo. La imagen implica además una percepción y decodificación más rápida que la palabra escrita, lo que facilita una inserción más eficaz en un medio caracterizado por su vertiginoso ritmo y la caducidad casi inmediata de todo lo que llega a él. Bajo el signo de lo fugaz, el hombre enfrenta un nuevo espacio social.

La distancia que hay que recorrer para lograr formar parte de lo que acontece siempre ha sido mayor para la mujer, quien tradicionalmente ha vivido apartada de la actividad social. Su palabra viene de la reclusión y la lejanía que imponen los espacios

cerrados, por lo que la resonancia que puede alcanzar es mucho menor. El complejo proceso que vive la mujer para llegar a todos los ámbitos de lo social marca en ella una mayor conciencia de las dificultades que entraña ser aceptada, sobre todo cuando su inclusión supone para el hombre una pérdida considerable de poder. El hombre debe ceder gran parte del espacio social que ocupaba de forma exclusiva. Acostumbrado a ser la única voz audible, tendrá que abandonar la imposición de su palabra y aceptar la posibilidad del intercambio.

La irrupción de la mujer como sujeto social demandará la apertura de nuevos espacios que van a reducir en su expansión el alcance de muchos otros ya establecidos. Este nuevo orden cambiará también el modo de relacionarse y comunicarse entre dos interlocutores que estaban en desigual posición. Las dificultades para lograr el equilibrio necesario se manifiestan rápidamente en los procesos de comunicación que intentan regular el entendimiento entre las partes implicadas. Y en esta tentativa, con frecuencia frustrada y malograda por voluntades e intereses opuestos, la mujer revive las limitaciones y barreras que siempre han cerrado su espacio. Los silencios que la recubren, de diferente espesor y arraigo, mantienen obstinadamente su firmeza. Perviven silencios densos y antiguos que la palabra no sabe desarmar. Deshacer la memoria del muro requiere de una voluntad que no esté dañada por el peso de las restricciones que siempre la han frenado. En la negación constante, la conciencia se estanca y nada puede percibirse con claridad. La mujer ha de orientarse en la sombra hasta llegar a la luz del exterior, donde reconocerse y hacerse así palabra.

La mujer ha soportado siempre el peso de dos silencios. El primero de ellos, un silencio existencial que amordaza al ser humano ante su propia insuficiencia y del que la mujer tampoco puede escapar, forma parte de su condición e identidad. En todo lo que de indescifrable tiene su existencia, el ser humano pierde la capacidad de la palabra. La mujer porta además el silencio impuesto por la sociedad que impide su inclusión. Durante siglos, la mujer ha sido un cuerpo sin voz, asimilada a una mínima versión de sí misma. Un cuerpo que ha sido también anulado de todas las formas posibles. Su vida en sociedad ha sido siempre un lento aprendizaje del silencio, obligada a identificarse con él.

La sustracción de la palabra es, por tanto, una herida más profunda en la mujer. El silencio que sangra en ella arrastra una identidad vacía que no le pertenece. Sin posibilidad de elección, la mujer se ausenta de su propia vida, mientras otros deciden por ella. Ni siquiera tiene conciencia del mundo que pierde, de todo aquello que nunca alcanzará a ver ni a tocar. La conquista de sus derechos será también la forma de conquistarse a sí misma. Sin una identidad propia, formada en las elecciones personales y en la experiencia plena y libre del mundo, la mujer no podrá formar parte de su sociedad ni considerar la problemática de su tiempo. Excluida de sí misma, difícilmente puede percibir una realidad diferente al escenario doméstico en el que está recluida. La mujer que, pese a todo, consigue trascender los límites impuestos es rápidamente anulada. La ruptura sólo se conseguirá tras siglos de silenciosa existencia. Las voces que poco a poco irán surgiendo de ese silencio secular abrirán las primeras hendiduras en el muro. Desde ellas, la mujer podrá conocer la realidad vedada y empezar a medir la distancia que aún la separa.

Ya en camino hacia los nuevos escenarios, la mujer completará el desvelamiento del mundo. Por primera vez, la vivencia del interior se ve iluminada por una luz que no es la propia. La claridad viene de fuera y todo comienza a crecer con ella. La revelación constante del mundo descubre su verdadera dimensión. En la inmensidad de lo cognoscible, la mujer debe agrandar también su propia medida, adaptarla a la nueva amplitud del límite. La distancia permite ahora la inclusión, el intento de acercamiento. El mundo es un acceso posible y la mujer puede al fin sentirse en él. Oír su voz y entregar su palabra es una forma de constatar su presencia. Cada vestigio de ella en el mundo reforzará su entidad.

Una vez presente en la esfera social, sus pasos podrán dirigirse a los mismos lugares que ha transitado el hombre. Sin embargo, la igualdad no solo se mide en la libertad. También puede probarse en el límite. Si aquello que no puede conseguir la mujer tampoco puede lograrlo el hombre, el fracaso iguala su condición. Los límites más dolorosos que sufre la mujer son ahora los mismos que soporta el hombre. La mujer ya no se siente detenida solo por él. Las nuevas fronteras de lo impenetrable vienen impuestas desde fuera. Es en la condición humana, y no en la de género, donde se halla el verdadero límite. Todo lo que el ser humano no puede lograr lo deja

inmovilizado en una frontera común. El otro lado infranqueable, lo incognoscible es un lugar compartido. Allí donde el ser humano tiene que detenerse, solo el silencio puede entrar. La mujer sabe entonces que ese silencio no le pertenece solo a ella.

El silencio deja de sentirse como una circunstancia impuesta para descubrirse un silencio mucho más profundo, que todo ser humano porta y al que la mujer llega con una conciencia más viva. La experiencia de las dificultades y limitaciones que ha vivido la mujer para expresarse libremente la aproximan hacia una reflexión sobre las posibilidades reales de comunicación del ser humano. La mujer no se limita a escribir sobre el silencio que le han impuesto, también se sumerge en ese otro silencio que es el propio ser humano. Ya no se trata solo de un silencio cultural cuya pervivencia responde al interés del hombre por mantener a la mujer al margen de la igualdad social, sino de un silencio que antecede al propio ser humano. Ese silencio nombra muchos límites, señala los espacios vacíos que el hombre no logra completar ni comprender. No es, por tanto, un silencio construido por el ser humano, sino un silencio que lo habita. La opacidad de este silencio se combate desde el lugar más antagónico que se percibe, la palabra.

Todas las formas de expresión que ha ensayado el ser humano para comprender el mundo y poder situarse ante él son revisadas, en el intento de aumentar su eficacia y ampliar su margen. Esta indagación sobre la capacidad real del hombre, que trasciende ya la cuestión del género, implicará también un cuestionamiento sobre los límites del texto literario como instrumento de expresión. El silencio, como parte fundamental del lenguaje humano, supone un espacio más para la indagación y la profundización. Es en el silencio donde han de venir la palabra, la imagen o la idea preexistentes que aún no se han materializado. El silencio no es la barrera donde todo se detiene ante lo inefable o lo indescifrable, sino el ámbito de lo posible donde se espera el hallazgo, la entrega, la epifanía. Una forma de continuidad y búsqueda. El silencio del advenimiento, espacio intermedio entre lo conocido y aquello que resta por conocer, es el intervalo en el que hombre encuentra el final de un trayecto sin saber aún desde dónde iniciar el siguiente. No todos los límites claudican. Su resistencia obliga a la indagación, a la búsqueda de la trascendencia. La muerte o la

divinidad, últimas fronteras de lo humano, conducen inevitablemente a la espera, al silencio de lo que aún no ha encontrado solución.

La familiaridad de la mujer con el silencio y los ámbitos de la interioridad proveerán, desde su propia experiencia y vivencia, los escenarios para su propia búsqueda. Con frecuencia, desde las obras de autoría femenina, el espacio literario reconstruye un mundo cerrado e inundado por el silencio, donde todo se vuelve hacia el interior, único itinerario posible para la mujer. Los escenarios domésticos reflejan bien la percepción de una realidad reducida y cerrada. En un ámbito tan pequeño sin posibilidad de llegar al exterior, la extensión se busca en la atención al detalle y al objeto, para demostrar que también en el interior el mundo puede ampliarse.

El propio texto literario es también el reflejo de un espacio restringido. Tradicionalmente se ha buscado la superación de sus fronteras con la ruptura de las convenciones que lo delimitan. Sin embargo, esa fractura hacia el exterior conlleva la pérdida de alguna de sus posibilidades expresivas o de alguno de sus rasgos formales. Por el contrario, con el descenso que amplía el texto hacia dentro, proyectando y extendiendo el alcance de los elementos de menor entidad que forman parte de él, la escritura se amplifica. La mujer combate así su silencio y su encierro, con un movimiento contrario a las fuerzas que la inmovilizan. La frontera infranqueable la resuelve llevándola hacia el interior, allí donde los límites no han sido probados. El silencio e inmovilismo que definen el ámbito al que ha sido confinada se deshacen dentro de ese mismo espacio.

Los cambios históricos que han permitido la emergencia social de la mujer han supuesto una confrontación con el mundo exterior. La llegada al mundo laboral, cultural y político supone para la mujer la necesidad de saber desenvolverse en nuevos escenarios con los que no está familiarizada. Su rica vivencia del interior contrasta ahora con la exposición ante los demás y con la exigencia constante de demostrar su valía. La mujer enfrentará la dificultad de conciliar estos dos mundos, aquel que la ha recluido y ese otro que aún se resiste a acogerla. Y conocerá también nuevas formas de silencio, desde una sociedad que no va a facilitar el diálogo ni el encuentro.

La literatura de autoría femenina acoge buena parte de esta problemática. En ella la mujer recrea los conflictos que debe resolver mientras intenta ubicarse en el nuevo espacio social. Las mentalidades que asisten a los cambios que se suceden muestran reacciones muy distintas. Muchas mujeres serán las primeras en mostrar su rechazo al cambio. Unidas a un orden antiguo, algunas mujeres temen perderlo todo en este reordenamiento social. El miedo y la negación serán los principales interlocutores en un momento en el que cada novedad se vive como una amenaza. Incapacitados para el diálogo, el silencio seguirá siendo durante mucho tiempo el mediador en este proceso.

En el caso de la literatura portuguesa de autoría femenina, la relación de la mujer con el mundo a través de la palabra y el silencio se hace más intensa en las últimas décadas del siglo XX. El fin de la dictadura salazarista abre un momento histórico de cambio en Portugal, en el que la mujer puede reivindicar un orden social distinto que amplíe los estrechos márgenes en los que ha vivido siempre. En este largo proceso, numerosas autoras irrumpen en la vida cultural del país, conscientes del importante papel que desempeñan en el contexto social y político que se inicia. En 1972, apenas dos años antes de la caída del régimen de Salazar, la publicación de *Novas Cartas Portuguesas*, de las autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta y Maria Velho da Costa marca el inicio de esta etapa. La trascendencia de esta obra- así como de todo el proceso judicial en el que se vieron implicadas sus autoras tras la publicación, dentro y fuera de las fronteras portuguesas- consolidó de manera definitiva la toma de conciencia de la represión que había vivido la mujer durante siglos. Los constantes cambios que se suceden en la vida política de Portugal no solo afectarán a las estructuras socioeconómicas y culturales del país, sino también a los modelos de relación social y familiar conocidos.

El encuentro entre este nuevo orden y el antiguo pondrá de manifiesto las tensiones que afloran dentro de un mundo que se resiste al cambio. La mujer es la protagonista de este complejo proceso. Silenciada en la vida social y cultural de su tiempo, la mujer conoce bien el efecto del silencio tanto en el ámbito público como en el privado. Muchas autoras profundizarán en sus obras sobre estas dificultades de comunicación, intensificadas por el momento convulso de cambios que se suceden en

todos los órdenes establecidos y que, en muchos casos, enfrentarán dos partes imposibilitadas para el diálogo. A pesar de tener por primera vez la oportunidad de ser escuchada, la mujer no será entendida ni aceptada en muchos de los casos. Esta imposibilidad de entendimiento con el otro, marcada por una sociedad cada vez más compleja en sus relaciones y estructuras, será una de las preocupaciones más frecuentes en muchas autoras. La incomunicación y el silencio evidencian en sus obras las barreras para lograr un nuevo diálogo social y cultural. Sin embargo, el tratamiento literario de estos dos problemas, dadas las dificultades que encontrarán para su expresión escrita, las llevará a un replanteamiento de las convenciones narrativas tradicionales.

El proceso de renovación que se había iniciado en la literatura portuguesa durante la década de los 60 facilitará la búsqueda de nuevas formas de expresión, más acordes con las nuevas sensibilidades y preocupaciones que aporta la llegada de la mujer al campo de la literatura. En el caso de la narrativa de autoría femenina, la literatura hasta entonces vigente se sentía profundamente vinculada al antiguo orden social, factor que de nuevo vendrá a contribuir a esta necesidad de cambio. João Barrento reseña este momento decisivo en la narrativa portuguesa contemporánea, a propósito de la obra de Maria Velho da Costa¹:

Em *Maina Mendes e Casas Pardas* trata-se da situação marginalizada da mulher como sujeito social irrealizado, *sem voz*, em busca de si mesma pela via da linguagem e da escrita, ou também (sobretudo em *Maina Mendes*) do corpo e de um ostensivo silenciar da linguagem (um pouco à semelhança da “teologia negativa” de alguns místicos, mas sem qualquer espécie de misticismo). Em todos os casos o objectivo é o de, no “pousio das desordens”, no texto e na estrutura do romance, abrir caminho a um encontro do sujeito com a sua linguagem, que é uma linguagem nova, a linguagem da utopia possível (...). Também o facto de a pluralidade de vozes se tornar audível e gerar assim uma nova desordem narrativa (e ideológica) me parece corresponder a

¹ João Barrento, “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”, *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº3, Novembro de 2009, pp. 89-98.

um importante momento de recusa e de rebelião contra o discurso dominante na ficção portuguesa – naturalmente, um discurso masculino: até ao aparecimento de figuras como Agustina Bessa-Luís e, pouco antes, Irene Lisboa, as mulheres estão praticamente ausentes do romance português do século XX. A voz do narrador tradicional era, de facto, predominantemente uma voz masculina – impositiva, linear, monótona. O que não significa que esse mesmo tom se não encontre igualmente em romances de mulheres, em particular da *magna mater* do romance no feminino, Agustina Bessa-Luís.

Este rechazo del discurso literario marcado por una visión esencialmente masculina es también señalado por Bobes Naves:

“Parece haber entre las novelistas una actitud bastante generalizada: rechazar en la sintaxis de sus novelas y en sus formas de discurso la sintaxis tradicional y las formas de discurso de la novela masculina (...) La mujer ha tomado conciencia de que ha de escribir para reflexionar sobre su condición, su situación, su actuación y además que ha de hacerlo de un modo propio, porque no está de acuerdo con las figuras de mujer que ofrece la novela masculina ni con el mundo ficcional en que las pone. Las acciones reales o ficcionales, vistas desde dentro, por la protagonista y desde una visión femenina, constituyen la materia de muchas novelas de mujeres.”²

La mujer no puede reconocerse en nada de lo establecido y por ello se hace silencio, se aferra a él para mantener su espacio deshabitado, aún sin voz propia, hasta encontrar un mundo que pueda hacer suyo. La necesidad de un profundo cambio inicia la búsqueda de un discurso que abra el texto a la realidad de la mujer. Cada aspecto silenciado en sus obras será la denuncia de un obstáculo o de una imposibilidad. Solo cuando el lenguaje se perciba como un espacio liberado capaz de acogerlo todo de nuevo, el texto dejará de oscurecer a la mujer. Allí donde el lenguaje no pueda deshacerse de todos sus vínculos con el mundo anterior, se buscará la ruptura como transición hacia un nuevo comienzo.

² María del Carmen Bobes Naves, “La novela y la poética femenina” en *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Milagros Arizmendi y Guadalupe Arbona (coord.), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 367-368.

La mujer se enfrenta de este modo a la difícil tarea de llevar el silencio hasta la escritura. Alojarse en el texto narrativo un elemento tan alejado de la materialidad que supone la escritura requerirá, como veremos, la ruptura de sus límites y formas más comunes. Este intento de adaptar la corporeidad del texto a una categoría que ejemplifica como ninguna otra el vacío ha dado lugar, en el caso de la narrativa femenina portuguesa, a numerosos ejemplos de escritura del silencio. Abordar algunas de las tentativas más significativas es el propósito de este estudio.

La aproximación literaria a la problemática del silencio no es exclusiva de la mujer. Sin embargo, la diversidad de propuestas para su escritura que puede encontrarse en obras de autoría femenina se explica por la histórica convivencia de la mujer con el silencio. La mujer se reconoce en cada uno de los silencios que arrastra hasta el texto. Esta identificación en el silencio no responde, sin embargo, a una voluntad. La mujer no desea ser silencio ni encontrarse en él por una imposición. Al igual que la soledad, el silencio se sufre si no se ha llegado a él voluntariamente. Y la historia ha hecho del silencio una cárcel para mujeres.

La encarnación del silencio por la escritura arriesga una forma para el vacío. Impreso en el espacio en blanco, el silencio gana nitidez. La aproximación puede realizarse por cualquiera de los nuevos ángulos que ofrece. El silencio queda apresado en la escritura y su captura permite un alejamiento suficiente para la contemplación, el reconocimiento y la comprensión. El texto literario se convierte así en un acceso para adentrarse en el silencio y poder desmontarlo hasta percibir cada sustrato, cada raíz hundida en él, con la certeza de estar ya muy lejos de su vórtice. Atravesar el espesor del silencio permite crear una cartografía contra el vacío.

Cada palabra escrita y pronunciada por la mujer rompe ese silencio al que ha sido atada. La mujer puede, al fin, construir su discurso. Aunque no hay que olvidar que la recepción y valoración que reciba no estarán liberadas de prejuicios, la posibilidad de tener una voz propia alivia la carga reivindicativa que la mujer aún necesitaba mantener para conseguir la igualdad de derechos. En el terreno literario, la calidad de las obras de autoría femenina, así como la originalidad e innovaciones que aportan sus creaciones, otorgarán el lugar y reconocimiento debidos. Sin la urgencia

de abrir un nuevo espacio en el que reivindicarse, las autoras portuguesas trascenderán pronto el ámbito social para llevar al ser humano hasta los límites de su propia existencia, allí donde el silencio, lejos de poder resolverse, sólo podrá ser problematizado. Los espacios sin palabra de su existencia quedan entonces expuestos para señalar las últimas fronteras. El silencio es el lugar donde se revelan todas las fracturas. A él llegan todas las errancias y derrotas del ser humano. El silencio, lejos de ser un vacío, se convierte en un tránsito hacia ámbitos que el hombre aún no ha conocido. El ser humano a veces se pierde en su silencio y la transición se convierte en frontera. Lejos de desistir, el hombre vuelve una y otra vez al pie del muro, donde busca obstinadamente el acceso. Cada límite vencido permite el paso hasta el siguiente, demostrando así que muchos silencios suponen un lugar aplazado pero no vedado.

La literatura será el lugar propicio donde reunir al ser humano con todos sus silencios. Desde allí se interrogan los más difíciles y dolorosos. Acercarse al silencio es situarse ante el abandono, la pérdida o la muerte. Querer tocar el silencio es intentar alcanzar la orilla negada. Todo aquello que, en definitiva, no ofrece respuesta alguna. Y la mujer, desde su herencia secular, enfrentará decidida este encuentro a la espera de reducir la densidad del silencio que siempre nos ha rodeado.

1.2. Itinerarios de la literatura portuguesa en el siglo xx. La ficción portuguesa femenina contemporánea.

El camino trazado por la literatura portuguesa a lo largo del siglo XX representa un itinerario lleno de ramificaciones que dilatan progresivamente el texto literario hasta el punto de anular todas sus fronteras. Esta extensión desde el cauce común supondrá en muchos casos una desviación temporal para volver después a la línea principal de la que ha brotado cada variación. Desde este distanciamiento se regresa con una conciencia mayor de las posibilidades expresivas del texto literario. Otros itinerarios, sin embargo, se apartan definitivamente para descubrir todas las literaturas posibles sin llegar a alojarse en ninguna de ellas. La multiplicidad de caminos abiertos impide hablar de un único concepto de literatura y hace inútil el intento de establecer

una línea común para el conjunto de obras que verá la luz desde el siglo XX hasta nuestros días.

La historia de la literatura portuguesa contemporánea extiende una red de confluencias y divergencias que ha sabido asegurar en la ruptura una forma de continuidad. Cada paso excava el interior, cada abertura amplía el margen de lo posible para el hecho literario. La semilla se abandona allí donde ya ha llegado la luz. El texto literario portugués contemporáneo se rehace constantemente para ignorar el límite, la prescripción, el molde ya forjado. La variedad de elementos que identifiquen el texto literario será cada vez mayor y ampliará su poética para evitar reducirlo a un margen demasiado estrecho que acabe por asfixiarlo. Los diques que separan la convención del género serán los primeros en caer. Todo lo que acoge el texto literario forjará su identidad desde la integración y no desde la separación, la exclusión o la reducción. Este enriquecimiento progresivo de formas y contenidos proporcionará una superficie mayor donde depositar aquello que el hombre contemporáneo va descubriendo de sí mismo.

Los itinerarios que unen al hombre con el hecho literario se multiplican desde comienzos del siglo XX. El acceso al texto literario ya no se detendrá en la convención ni en la norma. Un espacio limpio y libre de imposiciones siempre permite un recorrido mayor. La altura es otra. El horizonte también se desplaza desde ella. La ruptura constante del texto impide entenderlo como un producto ya cerrado, cuya forma y características no requieren de más reflexión y elaboración que las ya recibidas de mano de otros autores. Se rompe para hacer brotar y se vuelve a cada fragmento para hacer de él un comienzo. El espacio abierto permite una nueva incursión, crecer a través del muro abatido. La literatura portuguesa del siglo XX es una literatura en combustión que consume con avidez cada hallazgo para poder salir en busca del siguiente. Esta constante transformación demuestra que el hecho literario no se agota ni puede reducirse a un único concepto.

El siglo XX ha conocido autores y escritoras que han levantado sobre su obra una literatura propia. No se trata tan solo de un estilo definido o de un universo literario personal- por cuanto cada uno de estos aspectos afectaría solo parcialmente a

la producción escrita, bien sea en su forma o en los contenidos y temas tratados- sino de todo el concepto de lo propiamente literario. Dentro de la obra de un mismo autor es posible encontrar una variación tan profunda que cualquier intento de adscripción a una forma literaria determinada fracasa constantemente. El caso más evidente y conocido es el de Fernando Pessoa, un autor capaz de contener el universo en un caleidoscopio y aplicarlo tanto a la creación literaria como a su propia identidad. Su producción literaria a partir de la creación de heterónimos responde a la imposibilidad de aceptar una única forma para el mundo que se abre constantemente ante él. Su escritura se alza contra la propia vida, que obliga a la elección y a la renuncia y, por tanto, a la anulación que conduce a la inexistencia. Pessoa regresa a cada bifurcación impuesta para hacerla converger hacia el centro de su universo, lugar de origen que permite el acceso a todos los espacios por transitar. Junto a él otros autores arrastraron todos los universos posibles hasta el texto literario para hacer de él una forma de creación que no excluya ninguna posibilidad. Esta inclinación a caminar bordeando el límite hace que la narrativa portuguesa comience pronto a vencer la resistencia del texto para acercarlo progresivamente a un estado de recepción permanente. Orientado hacia todos los lugares por donde la palabra pueda venir, el texto narrativo se prepara también para acoger aquello que no se corresponda con la naturaleza verbal de su contenido.

Cerca del siglo XXI, tras décadas de cambios y rupturas, la realidad arrastra un número considerable de fracturas. Un mundo sometido a tantas transformaciones y variaciones requiere de una narrativa cambiante que no permita ser detenida ni fijada por la convención literaria. La era de la globalización permite la entrada de millones de miradas y voces que elevan el número de perspectivas e interpretaciones a una cifra inabarcable. A pesar de que las tendencias culturales se extienden rápidamente y de forma simultánea con el riesgo de imponer la uniformidad y de que el exceso de información amenaza con anular al individuo que se enfrenta a ella, el acceso a la cultura mediante las nuevas tecnologías permite la mirada inmediata y plural sobre el hecho artístico. La sensación de poder llegar a millones de personas en cualquier parte del mundo relativiza la distancia que media entre el individuo y la obra producida y hace que el público sea más numeroso y heterogéneo que nunca. Mientras la distancia

entre autor y lector se acorta, la posibilidad de imponer un único punto de vista se reduce. El número de lecturas posibles se multiplica ante las variadas características del público lector que asiste a la obra. La información disponible en torno al texto literario incide también en su interpretación. Las condiciones para la recepción de la obra exponen al autor y al conjunto de su producción hasta el punto de poder integrar al lector en los márgenes de cada aparición literaria. La mayor cercanía del mundo sitúa el texto en atalayas de horizontes muy distintos. La variedad del mundo se traduce en un texto que accede a dejar sus fronteras permanentemente abiertas. Esta apertura hacia cualquier realidad inunda el texto de nuevos contenidos, al tiempo que flexibiliza sus estructuras para poder acogerlos. Los elementos que tradicionalmente han vivido alejados del texto literario, debido a sus complejas características, pueden ahora resolver su entrada. Un texto más permeable a elementos distantes, incluso opuestos a su propia naturaleza, hace posible el tratamiento literario de cualquier contenido. En este contexto, la irrupción del silencio en el texto narrativo descubrirá una dimensión de la comunicación humana que afectará a las estructuras del lenguaje y sus posibilidades expresivas.

El texto narrativo no saldrá indemne de su encuentro con el silencio. Obligado a encontrarse con el blanco, la disolución de algunos de sus elementos será necesaria para poder resistir el peso del vacío. El silencio horada la superficie del texto narrativo y expone desde su interior los espacios que no puede llenar la palabra.

Para trazar el camino de la narrativa portuguesa hasta el silencio, una realidad que obliga a la ruptura de las convenciones literarias para poder atender su extraordinaria complejidad, es necesario revisar brevemente las principales líneas de cambio que ha conocido esta literatura. La narrativa portuguesa del siglo XX parece discurrir por dos cauces que, entrecruzándose y distanciándose a un tiempo, reivindican su herencia para poder trascenderla. Estas dos grandes líneas, ya abiertas por autores nacidos en el siglo XIX, definen y explican la evolución de la literatura portuguesa del siglo XX, especialmente a partir de los años 60, década en la que comienza la eclosión de obras de autoría femenina.

La primera de ellas seguirá la estela que marca la literatura de ascendencia realista. La segunda línea se distanciará progresivamente de la tradición estética inmediatamente anterior para ampliar el margen de búsqueda hacia nuevas formas de expresión. Entre estas dos tendencias que definirán la literatura de todo el siglo, debe destacarse la decisiva influencia de una de las grandes figuras tutelares de la narrativa portuguesa del siglo XX, Raul Brandão. Este autor rompe el concepto de lo narrativo gracias a la disolución de los principales elementos tradicionales del género en un poderoso lirismo que impregna toda su escritura. Brandão fragmenta el texto desde todos los planos posibles, mientras su literatura se asienta en las aristas menos visibles de la realidad. La narrativa comenzará a constatar que su base tradicional no podrá sostenerse ante un mundo político, social y cultural en un estado de quiebra constante, por lo que será necesaria una profunda renovación. La obra de Raul Brandão supondrá para toda la literatura portuguesa contemporánea un importante precedente de ruptura.

El realismo fracasará en su tentativa de acoger la realidad. La lógica del texto literario no resiste la fragmentación de un mundo cada vez más plural y complejo. Los años 50 cierran definitivamente la línea realista queirosiana y abren la narrativa, en novelas tan influyentes como *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, hacia una multiplicidad de planos y perspectivas en sus categorías esenciales. El texto narrativo ya no tendrá una correspondencia unívoca con la realidad. La complejidad e incoherencia del mundo lo impiden. La novela no aspira ya a conseguir para sí un orden y una lógica que no se perciben en la realidad externa a ella.

Los años 60 no harán sino intensificar esta búsqueda hacia una nueva configuración narrativa. El mismo concepto de totalidad, que tiende a concebir la novela como un conjunto completo y acabado, se verá desplazado por una percepción distinta del texto narrativo y su posible configuración. El discurso podrá interrumpirse, desdoblarse, abrir nuevos espacios donde el texto se remite a sí mismo, configurar, en otro orden de relación, un conjunto de narraciones con una entidad independiente al tiempo que forman parte de una unidad superior. Todos estos procesos acompañarán, con mayor o menor intensidad, las distintas rupturas que en Europa cuestionan la

concepción de la literatura, al igual que su modo de representación y relación con el mundo³.

Estos procesos de reconstrucción narrativa se acompañan, ya en la década de los 70, con el desmantelamiento del Estado Novo. El fin de la dictadura inaugura un nuevo orden social. Los cambios que se inician en la sociedad portuguesa se reflejan en el campo de la creación artística, que ya había iniciado con anterioridad la búsqueda de otro paradigma. Todas las influencias pasadas -neo-realismo, existencialismo, nouveau roman- confluyen en este momento de intensa renovación literaria. Nuevas formas de enunciación, la fragmentación, la ruptura y mezcla de géneros, la variedad discursiva, el lirismo- todos los recursos que en definitiva abren las posibilidades del texto narrativo- permiten que la ficción trascienda los límites que la cerraban. En este proceso, un hecho viene a marcar decisivamente la evolución de la literatura: la irrupción de la mujer en la literatura contemporánea.

Si el siglo XX consagró definitivamente la figura de la mujer escritora, la literatura portuguesa será un importante ejemplo del decisivo lugar que vendrá a ocupar la literatura de autoría femenina, tal como señalan A.J. Saraiva y Óscar Lopes en su *História da Literatura Portuguesa*⁴. La espléndida nómina de autoras que se

³ “As tendências da literatura europeia posterior a 1950, (que, episodicamente, dariam origem em Portugal a uma insipiente tentativa de *nouveau roman* de que Alfredo Margarido, com *No Fundo Deste Canal*, foi o mais expresivo representante), implicadas num fortíssimo movimento de revisão crítica e de recuperação ideológica, reflectem-se, em Portugal, sempre epigonicamente, em ruidosas polémicas: a polémica do *nouveau roman*, a polémica do estruturalismo, a polémica de reacção ao neo-realismo, a polémica da *nova crítica*, etc.” João Palma-Ferreira, “Da Ficção Portuguesa Contemporânea”, en *Pretérito Imperfecto*, Lisboa, Estudos Cor, 1974, págs. 55-56.

⁴ A.J. Saraiva y Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, pág.1144: “Uma das feições mais notáveis do pós-guerra é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina, fenómeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e qualitativo.” En la misma línea se pronuncia Isabel Allegro de Magalhães: “É necessário também notar, e com destaque, um fenómeno que tem já antecedentes neste século e até em séculos anteriores, mas que revela agora traços novos: refiro-me à escrita resultante do surgimento de mulheres escritoras em quantidade e qualidade significativas”. Isabel Allegro de Magalhães, “Anos 60. Ficção”, en *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*, Vól.7, Lisboa, Alfa, 2002, pág. 368. La llegada de la

darán a conocer a partir de los años 60 abrirá nuevos caminos expresivos con estilos y sensibilidades muy variadas y contribuirá decisivamente a consolidar la extraordinaria riqueza literaria de Portugal.

En su estudio sobre la novela portuguesa, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*⁵, Maria Alzira Seixo recapitula, a propósito de uno de los libros de Teolinda Gersão, las principales características de la producción femenina contemporánea en Portugal. La autora establece dos grandes bloques. En el primero de ellos, deteniéndose en la producción novelística portuguesa de las últimas décadas del siglo XX, la autora refiere los rasgos más significativos:

Traços comuns à novelística das últimas décadas: a questionação dos dados tradicionais da ficção; a preocupação com a noção de escrita; o pendor para o diário e para a escrita pessoalizada; a dimensão fantástica (que neste caso é muito mais de tipo feérico, conciliando o insólito e o sobrenatural com a fantasia, num saldo global de lúdica mas perplexa vertigem).

mujer a la literatura portuguesa a partir de la Revolución del 25 de Abril es también compartida por María Jesús Fernández García: “Si bien en todos los planos de la vida colectiva de los portugueses, en mayor o menor grado, la Revolución de los Claveles supuso un momento de inflexión y de cambio en el orden tradicional, hay que admitir que esta diferencia es especialmente marcada en lo que se refiere a la llegada de las mujeres a ámbitos profesionales donde su presencia era minoritaria, cuando no inexistente. La democratización del sistema y, sobre todo, la evolución de las mentalidades fueron abriendo el camino a la mujer en muchos espacios históricamente ocupados en exclusividad por los hombres. Incorporación que fue paulatina para algunas profesiones y llamativamente rápida en otros ámbitos, como el de la literatura, donde se aprecia a partir de finales de los 70 un incremento del número de mujeres escritoras que duplica al de la primera mitad de siglo. No quiere decir ello que la ausencia de autoras mujeres sea completa en los primeros cincuenta años del siglo XX, aunque sí es notoria su escasez si la comparamos con otras literaturas nacionales europeas.” María Jesús Fernández García (coord.), *Historia de la literatura portuguesa*, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, Junta de Extremadura, Mérida, p. 430.

⁵ Maria Alzira Seixo, “Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão”, en *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, págs. 240-241.

En un segundo bloque, Maria Alzira Seixo señala aquellas cuestiones que llevan a debatir la posible existencia de una escritura de tipo femenino, entre las que destaca algunos rasgos recurrentes en muchas obras:

Traços comuns ao que poderá vir a discutir-se como uma escrita de tipo feminino: o trabalho do registo intimista; a inventiva com base no pormenor e no concreto; a situação narrativa de confiança como nó do jogo ficcional; uma temática que envolve a mulher, a espera e a fixação (no espaço, vendo correr o tempo); a proliferação dos dados romanescos não integrados e a sua fecundidade/irradiação no plano da produção da significação, nomeadamente nos sectores simbólico e lúdico.

María del Carmen Bobes Naves señala como características propias de la escritura femenina rasgos muy similares a los destacados por Alzira Seixo. Coinciden ambas autoras al subrayar, entre los aspectos comúnmente aceptados como propios de la novela femenina, aquellos que afectan a la construcción y sentido del discurso narrativo:

"El realismo social es sustituido por un realismo psicológico, las estructuras sintácticas suelen ser más libres, hay una tendencia acusada hacia lo informe, el interiorismo predomina sobre lo externo, el lenguaje suele ser interior, la novela se estructura fundamentalmente por la *visión*, que se convierte en *dominante*, y suele ser *subjetiva*."⁶

La autora advierte, sin embargo, que estas características responden a una tendencia que no debe agotar la identidad de la escritura femenina, pues estos no le pertenecen de forma constante ni exclusiva:

"Sobre estos hechos, que son rasgos de frecuencia, no específicos en la novela femenina, se han formulado muchos tópicos y se han hecho

⁶ Destacamos aquí los aspectos en que coinciden ambas autoras. Para una lectura completa de los rasgos de estilo femenino que analiza Bobes Naves, remitimos a su artículo. María del Carmen Bobes Naves, "La novela y la poética femenina" en *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Milagros Arizmendi y Guadalupe Arbona (coord.), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, p. 368.

generalizaciones quizá excesivas acerca de los rasgos femeninos de la novela, que difícilmente se pueden mantener como tales si se conoce el panorama de la novela y la evolución de sus formas en la segunda mitad del siglo XX.”⁷

En cualquier caso, aunque estos rasgos identificados en muchos textos narrativos de autoría femenina, tanto en la literatura portuguesa como en la española, respondan, tal como señala Bobes Naves, a un momento determinado de la producción literaria de autoría femenina y no a su totalidad, sí parecen señalar un primer momento de creación literaria en el que la mujer encuentra en el lenguaje interior y en la percepción subjetiva del tiempo y del espacio la apertura suficiente del texto literario. Todas estas características están vinculadas con una misma necesidad, la de buscar un nuevo lenguaje para poder expresar una sensibilidad y preocupación diferentes a las desarrolladas en la literatura tradicional.⁸

⁷ Op.cit. p. 380.

Otras autoras coinciden en señalar que una determinada característica- formal o temática- extensible a muchos textos de autoría femenina no puede constituirse como un rasgo exclusivo de la escritura femenina. Estas diferencias, insuficientes para escindir la escritura femenina de la masculina, suponen, antes que una separación, un enriquecimiento mutuo desde las diferentes perspectivas existentes en ambos discursos, sin llegar a la exclusión. En esta línea se pronuncia Béatrice Didier: “si hay una especificidad de la escritura femenina, (...) no se puede establecer una segregación absoluta entre escritura masculina y femenina.” Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p.6.* Paula Morão sostiene también que “diferença (que a há, de fisiologia, psicologia, tradição e vivência social) não pode querer dizer guerra, opostos, incompatibilidades- antes deve querer dizer complemento, alternância dos papéis, harmonia. Também no plano da escrita.” Paula Morão, “Em questão: discurso feminino”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa, Lisboa, Universidade Aberta, 5, Outubro 1993, p. 166.*

⁸ La impresión de haber heredado una literatura muy alejada de las vivencias reales de la mujer, una literatura cerrada y por tanto ajena a nuevas formas de percepción y expresión, ya fue reseñada, en su célebre ensayo, por Virginia Woolf, al considerar la autora que tanto los géneros como el lenguaje literario configurados por la tradición no tenían por qué servir necesariamente, tal y como estaban establecidos, a las inquietudes y necesidades expresivas de la mujer, quien llega a la literatura desde ámbitos históricos y sociales muy distintos a los del hombre: “Pero todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizá por el que la mujer escribió

Muchas de las características que parecen encontrarse con frecuencia en textos escritos por mujeres y que podrían apuntar a la existencia de una escritura femenina, tal como señalan Alzira Seixo y Bobes Naves, convergen con frecuencia en un mismo punto, el espacio de la cotidianidad. La dimensión de los elementos que forman parte de ella se reduce al tamaño que exige la conveniencia social. En el espacio de la intimidad se diluye irremediabilmente todo lo que proviene del exterior. La atención puede volverse entonces hacia el interior. Allí habita el pormenor. En los detalles, la mujer inscribe las realidades mínimas de su existencia. La cotidianidad, que secularmente ha definido su tiempo y su parcela de realidad, convoca en ella aquello que finalmente ha de emerger. En este ascenso, todo ha de cobrar una nueva identidad para lograr superar el limitado lugar que le fue siempre impuesto.

La cotidianidad reduce cada parte y cada ser a una funcionalidad de la que no puede apartarse si no quiere perder su escasa entidad. La inercia de una existencia repetida borra todos los contornos hasta que cada elemento se define tan sólo por el lugar que ocupa y la función que cumple en él. El objeto deja de percibirse para extraer de él tan sólo el resultado de su actividad. El valor de cada elemento no se basa en la identidad, sino en su utilidad. Este hecho minimiza la visibilidad del objeto hasta casi extinguir su presencia. Y entre todos estos objetos se halla la mujer, un elemento más al servicio de la cotidianidad. Por ello, recuperar cada objeto, colmarlo de significado y devolverlo a la existencia será también para la mujer una forma de desanudar su realidad, una posibilidad de regreso. Mostrar la vida oculta del objeto revela otra forma de realidad. En el pormenor se descubre la verdadera envergadura de la existencia. Cada detalle puede contener un universo de sentidos. El objeto contiene la vivencia, sobrevive al ser humano y permanece tras él como única huella visible de existencias pasadas. Todo lo que el objeto y el espacio de la intimidad proyectan requiere de una lectura atenta que sepa encontrar en ellos lo que el tiempo va depositando. La vida visible se construye sobre una constelación de elementos

novelas. Y aun ¿quién podría afirmar que “la novela” (lo escribo entre comillas para indicar mi sentido de la impropiedad de las palabras), quién podría afirmar que esta forma más flexible que las otras sí tiene la configuración adecuada para que la use la mujer?” Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pág. 106.

perdidos en la sombra de lo cotidiano. La mujer ilumina ese espacio de lo interior, que también es el suyo, para contradecir el vacío que intentan sobreponerle. Por primera vez, lo que no tiene voz eleva su mensaje. El silencio como grito inacabado puede, al fin, emerger.

El fuerte vínculo que tradicionalmente ha unido a la mujer con el espacio de la intimidad puede explicar esta atención por el detalle y la orientación frecuente hacia el interior. Sin embargo, esta tendencia no agota la identidad de la mujer ni confirma la existencia de una escritura femenina. La mujer pronto trasciende el espacio doméstico y reivindica otros horizontes, dentro y fuera de él. El intento de buscar la confrontación entre una supuesta escritura de tipo masculino diferenciada de una forma de escritura femenina- si llegamos a la creencia de que tal distinción es posible- respondería a la idea de que el género determina la forma de creatividad. Sin embargo, las preocupaciones o sensibilidades que pueden identificarse con mayor facilidad con la problemática propia de la mujer pronto convergerán, en la obra de las autoras aquí estudiadas, hacia una preocupación más profunda sobre la condición humana sin distinción de género alguna. De esta forma, cualquier cuestión que pueda diferenciarse en la obra de estas autoras como un rasgo marcadamente femenino tendrá la misma consideración que aquellos rasgos determinados por el contexto cultural de las autoras. Es decir, así como la nacionalidad, religión o etnia de un autor pueden explicar determinados aspectos de su obra pero no logran, en ningún caso, identificar el conjunto de su producción artística, la cuestión de género tampoco determina de una manera tan significativa la escritura de estas autoras.

Las inquietudes que podemos identificar como propiamente feministas encuentran su justificación en un momento histórico en el que la mujer necesita conquistar toda una serie de derechos que aseguren su reconocimiento social y garantice la igualdad de oportunidades. Muchas autoras reflejan en sus obras la preocupación y dificultades por consolidar este histórico cambio- algunas autoras, como será el caso de las Tres Marías, se implicarán en esta lucha no sólo desde su actividad literaria-. Lograda la parte más importante de estas reivindicaciones, la mujer, aunque permanentemente atenta al mantenimiento de este difícil y no siempre

estable equilibrio- aún por culminar- orienta sus preocupaciones e intereses hacia cuestiones que afectan al ser humano sin distinciones de género.

Las propias autoras rechazan la idea de que su escritura pueda definirse desde su condición de mujer y manifiestan su interés en las posibilidades y limitaciones del lenguaje más que en la exploración de rasgos expresivos distintivos de la escritura de autoría femenina⁹. Incluso el protagonismo marcadamente femenino de sus

⁹ Maria Gabriela Llansol, en una entrevista concedida a Lúcia Castello Branco, manifiesta su rechazo a propósito de la llamada *escritura femenina*, por más que identifiquen su escritura con rasgos presentes en otras autoras: “Peremptória, mas delicada, recusa o rótulo “feminino”. No entanto, sua escrita é exatamente aquela que designo como feminina: fragmentária, singular, sua escrita franqueia os limites entre memória e ficção, estilhaça o sujeito, faz do pormenor inútil matéria literária, busca a coisa que o signo já não é como se possível fosse, busca o além da linguagem, o Real, o impronunciável. “Des-posseção”, Silvina Rodrigues Lopes a chamou: perda, aniquilamento, esvaziamento do signo a seu grau zero: “Perguntou-me: “Pode a linguagem sair de si mesma?” Lúcia Castello Branco, *Encontro com Escritoras Portuguesas*, Porto, Boletim do Centro de Estudos Portugueses, Vol. 14, n. 16, jul/dez. 1993, p. 108.

También Isabel Barreno, en una entrevista concedida a la publicación *Jornal de Letras*, aclara su concepto de escritura femenina como una cuestión de puntos de vista novedosos sobre la realidad, dadas las vivencias diferentes que forman el bagaje vital de las mujeres, tradicionalmente excluidas del mundo de los hombres: “Acho que pode falarse de escrita feminina naquelas mulheres que conseguem distanciar-se dos padrões de cultura mais vigentes e fazer falar o que há de mais original na sua posição de mulheres em relação aos homens. A atenção das mulheres vira-se para outras realidades que não são vistas pelos homens, porque é outra a sua posição no mundo. Cria-se uma nova imagen do real. Há muitos campos desse real que surgem agora, ou começam a ser esboçados.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 7, Lisboa, 28 de Abril de 1981. Marcador: <http://www.instituto.camo.es.pt/arquivos/literatura/barrenobrinca.htm>.

En una entrevista publicada en *Jornal de Letras* el 8 de Junio de 1982, Teolinda Gersão contesta a la pregunta de si considera la existencia en Portugal de una escritura *esencialmente femenina*: “Do que francamente não gosto é dessa conversa de *escrita de mulheres*. Quando um homem escreve um livro, ninguém lhes diz: que interessante, você coloca-se num ponto de vista masculino, ou: você tem uma escrita masculina. Mas quando uma mulher escreve um livro vêm sempre com essa conversa de *escrita feminina*. É uma atitude discriminatória, e que acima de tudo não faz sentido nenhum. Uma mulher tem certamente uma escrita feminina, como o homem tem uma escrita masculina. Mas essa questão é-me completamente indiferente, e nunca penso nela.”

personajes en las primeras obras desaparece progresivamente. El hecho de que las protagonistas sean mujeres supone en estas obras el punto de partida para una reflexión mucho más amplia y profunda sobre la condición existencial del ser humano, que afecta por igual a hombres y mujeres:

“A escrita intimista, insistindo na representação do tempo interior e assumpção da identidade feminina, de *O Silêncio* de Teolinda Gersão, dilui-se em outros livros da escritora. (...) Maria Isabel Barreno, a quem também interessou investigar a identidade feminina em obras de ficção, vem últimamente a trabalhar personagens “tout court”- homens e mulheres.”¹⁰

La importancia de los personajes femeninos en muchas de sus obras se debe, sobre todo, a su especial vínculo con el silencio. En la aproximación narrativa al silencio interesa la experiencia concreta de las mujeres, por cuanto estas han tenido una vivencia del silencio fuertemente condicionada por la escasa consideración social que han sufrido. Apartadas y recluidas en el ámbito doméstico, la llegada a la esfera cultural vendrá acompañada de una fuerte conciencia del silencio y el aislamiento. Es en esta particular experiencia de una realidad concreta donde situamos el interés por la escritura de autoría femenina:

“Apesar de as escritoras portuguesas nossas contemporâneas, na sua maioria, recusarem a identificação de uma escrita ou de um discurso no feminino, não cabe dúvida de que o seu discurso e a sua escrita, indicam – nas formas de sentir, de perceber, de pensar, de expressar a realidade e a

Por último, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos y Ana Luísa Amaral, en su artículo sobre la escritura femenina, reseñan que “No seu estudo sobre *O tempo das mulheres*”, observa com justeza Isabel Allegro que as grandes romancistas portuguesas contemporâneas de que se ocupa (Agustina, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão) recusam de um modo geral identificar-se como “autoras sexualmente marcadas” (Magalhães, 1987: 497). *Et por cause*: quantos homens poetas conseguimos contar, em qualquer língua, preocupados como este insignificante pormenor?” Maria Irene Ramalho de Sousa Santos y Ana Luísa Amaral, “Sobre a Escrita Feminina”, Coimbra, CES, nº 90, Abril 1997, pp. 1-41.

¹⁰ Paula Morão, “Em questão: discurso feminino”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 5, Outubro 1993, , p.165.

ficção- uma alteração que aparece em profunda sintonia com a vida e a experiência das mulheres.”¹¹

Al margen de los centros de interés que muchas escritoras puedan manifestar en sus obras, fruto de unas circunstancias históricas y sociales que demandan una mayor atención hacia esos núcleos temáticos, prevalecen las características propias de cada autor, tal como señala Urbano Rodrigues Tavares:

“Acredito acima de tudo no estilo do escritor, nas suas marcas pessoais, idiossincráticas e estéticas, que podem manifestar-se no léxico, na sintaxe, no metaforismo, das mais diversas maneiras.”¹²

Una vez que la mujer escritora ha logrado instalarse en la literatura de su tiempo, la atención puede llegar hasta el texto literario sin tener que mantener la tensión constante de la reivindicación. La mujer se aproxima entonces a todas las fronteras, busca en el límite la apertura, consciente de que necesita ampliar el espacio conocido para poder rehacerse. En su búsqueda, el silencio es un elemento recurrente que deben enfrentar. Las barreras constantes- las culturales y sociales por un lado, y las propias limitaciones que impone el lenguaje por otro- obligan a esta confrontación. Todos los viejos silencios conocidos por la mujer afloran en el texto literario como el umbral constante que separa lo individual de lo social. Ahora, en un sentido inverso al acostumbrado, será la mujer la que llegue hasta el silencio para descubrir en él la prolongación de lo insondable. El mundo, siempre tan distante para ella, muestra ahora una lejanía mayor, el espacio del límite. No será solo el hombre quien la niegue, sino también su propia limitación humana. Desde el silencio cultural y social la mujer llegará hasta un silencio más complejo y desolador. De un modo u otro, siempre en lucha contra el límite, el silencio la acompañará siempre.

¹¹ Isabel Allegro de Magalhães, “Em questão: discurso feminino”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidades Aberta, 5, Outubro 1993, p.163.

¹² Urbano Tavares Rodrigues, “Em questão: discurso feminino”, en *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 5, Outubro 1993, p.166.

Antes de abordar el estudio de las obras, resulta necesario adelantar algunas consideraciones sobre la compleja realidad del silencio y plantear aquellos aspectos sobre los que se irá profundizando en la segunda parte de este trabajo. Con el fin de poder delimitar la problemática de la inserción del silencio en el texto narrativo, consideraremos las cuestiones que atañen al concepto del silencio, así como las formas y sentidos que puede adquirir.

En cualquier campo de investigación en el que nos internemos, la dimensión que el silencio alcanza y todas las realidades que implica su aparición impiden agotar su estudio. La constante reinvención a la que es sometido el hecho literario por la modernidad junto a la compleja y cambiante realidad comunicativa en la que nos vemos inmersos en nuestros días no hacen sino aumentar la dificultad para acotar el fenómeno del silencio. Tal vez hoy día, cuando reemplazamos el encuentro por el soporte tecnológico y las palabras han dejado de tener rostro, ahora que nos recluimos en la distancia para ser cada vez más silencio, sea cuando más debamos acercarnos a él.

ANTES DEL SILENCIO

2.1. *Sobre el concepto de silencio*

La existencia primordial del silencio en las principales cosmogonías de la historia ha mantenido en él un vínculo con la divinidad y las potencias de la creación. Antes de ser un elemento de la comunicación y las relaciones humanas, el silencio era una realidad natural que remitía a lo sagrado, todo aquello que no necesitaba ser nombrado para existir- sólo Dios posee la palabra hacedora, “médium puro del entendimiento” para Benjamin-. La primera relación del hombre con el silencio es el vínculo sagrado, el acceso a los espacios desconocidos de la creación. En el uso poético de la palabra, esta búsqueda en el silencio de lo innombrado mantiene la tensión de la lucha contra la finitud y la insuficiencia de lo humano. Max Picard explica este acceso a lo sagrado en el silencio. Para el autor, el silencio se explica como una categoría presente en cada realidad, capaz de cubrir cualquier superficie como un tejido que adapta su forma al contenido que envuelve y que puede percibirse claramente, aunque no pueda aferrarse. Todo aquello que surge del mundo en el que nada aún tiene nombre se vincula con este silencio primigenio. En él se anula el movimiento para concentrar la esencia de cada realidad en su propio ser y mantener así el vínculo con lo divino. El silencio es el espacio donde la sustancia se preserva y mantiene intacto su origen:

“Così nel silenzio esistenza e azione sono tutt’uno. Il silenzio conferisce alle cose che lo abitano la potenza della sua sostanzialità. Nel silenzio la sostanzialità delle cose è rafforzata e l’elemento dinamico della realtà è come assente.

Grazie a questa potenza della sostanzialità il silenzio rimanda ad uno stato in cui conta unicamente l’essere: rimanda al divino. La traccia del divino nelle cose è preservata dal legame con il mondo del silenzio.”¹³

¹³ Seguimos la edición italiana de este conocido estudio sobre el silencio: Max Picard, *Il mondo del silenzio*, Milán, Servitium, 2014, p. 21.

En el surgimiento de la palabra, el silencio se aleja de la divinidad, abandona su sentido creador para llegar hasta el hombre. El concepto del silencio se vincula entonces con los fenómenos de comunicación y significación que implica el uso de la palabra. Su significado tiene que desacralizarse para poder vincularse a la acción del ser humano. Todas las actuaciones realizadas en y con el silencio aportan una nueva definición del silencio que no anula las anteriores. El silencio suma significados, vínculos, espacios. Como Max Picad afirma, “il silenzio è grande semplicemente perché esiste.”¹⁴

Las causas, intenciones, formas y traducciones del silencio son tan numerosas y diversas que una sola definición no puede contener todas sus variables. El lugar común desde el que se parte para su definición es la cesación del ruido o la palabra. Esta idea implica que el silencio sea tan solo una pausa, un intervalo hasta la reanudación del sonido o del flujo verbal. Un elemento, por tanto, meramente circunstancial. Existe, además, otro silencio sin significado, un silencio externo al hombre que nada tiene que ver con él. Las causas naturales que llevan al silencio exterior escapan del control del ser humano, quien es, desde su incesante actividad, el principal responsable de la aparición del ruido que impide el silencio. El silencio ambiental no es un silencio que pertenezca al ser humano. El progreso tecnológico ha contribuido notablemente a su reducción, de tal forma que las condiciones para llegar hasta este silencio son cada vez más difíciles de establecer. El silencio de la naturaleza se encuentra cada día más apartado del hombre. Lejos de integrarse en él, el ser humano se convierte en su principal opositor.

El silencio del hombre es, por tanto, aquel que forma parte de la comunicación humana. Lo que el individuo no puede o no quiere expresar se convierte en un silencio propio, sobre el que intenta establecer el mayor dominio posible. Todos los recursos que el hombre ha creado para escapar del silencio o actuar sobre él indican la necesidad de dominarlo para no ser invadido y anulado por lo silente. La utilidad del silencio puede convertirse fácilmente en hostilidad cuando el hombre no puede ejercer ningún tipo de control sobre él.

¹⁴ Ibidem, 21.

Desde su relación con el hombre, el silencio puede ser, fundamentalmente, acontecimiento, instrumento o acción. El silencio como acontecimiento es aquel que sobreviene. La soledad o la muerte son los más firmes silencios que le suceden al hombre. También la pérdida- de la libertad, de la identidad o del ser querido- aboca al silencio. La inevitabilidad e imprevisibilidad de este silencio obliga a una convivencia forzosa que arranca al hombre de su vida. El ser humano nunca entra voluntariamente en este silencio. Cae en él por el desgarramiento que ha sufrido su existencia. Una parte de este silencio se vuelve incurable, irreversible. Cerrado el diálogo con la parte perdida, las palabras se acumulan inútilmente. La pérdida se materializa en el espacio abierto, silencio constante de lo que no ha de volver.

Cuando el silencio se instrumentaliza, se convierte en un medio para la expresión de un significado capaz de evidenciarse con y desde el silencio. Como instrumento, el silencio puede utilizarse para el conocimiento y para la expresión de todo aquello que desde él se ha conseguido entrever. Todas las aproximaciones a estados mentales y espirituales más elevados pasan por el silencio. En él se concentra todo para poder ser anulado y liberar así al individuo. Sin ese vaciamiento, bajo el peso de lo innecesario, nada puede elevarse, ni ser trascendido. Lo más indeterminado y brumoso, las realidades menos evidentes, los significados más abstractos solo pueden realizarse en la apertura sin forma que ofrece el silencio. El silencio se convierte así en un significante cuya peculiaridad es, paradójicamente, no disponer de una forma visible.

Por último, el silencio puede ser una acción a la que se le otorga una intención y, por tanto, un significado.¹⁵ El hombre puede decidir comunicarse con su silencio del mismo modo que puede hacerlo el arte. En el discurso oral el silencio se evidencia por sí mismo. Sin embargo, cuando el silencio necesita ser representado en otro tipo de discursos que no utilizan la materia verbal, la ausencia de un contexto lingüístico no

¹⁵ Para Ortega y Gasset este silencio intencionado es el que verdaderamente encierra un contenido: "Callar es dejar de decir lo que se puede decir. Éste es el silencio fecundo-no mera ausencia de vocablos, sino acallamiento de ellos, el retenerlos, silenciarlos." José Ortega y Gasset, "El silencio, Gran Brahmán", *Obras Completas, vol. II*, Madrid, Taurus, 2005, p. 721.

revela fácilmente la presencia de un contenido, lo que no implica que no exista. En consecuencia, si el silencio está cargado de contenido necesita una forma de representación en el discurso artístico. El significado que pueda contener, así como las condiciones y medios de expresión de cada disciplina artística, varían considerablemente su forma.

La representación del silencio puede ensayarse desde fórmulas de imitación, como la recreación o la descripción, que intentan llegar al silencio por el efecto que este produce. Otros procedimientos buscan su transustanciación, para otorgarle una forma que pueda evidenciarlo, como la simbolización o la metáfora. Finalmente, la forma más radical implica la supresión como un medio de abrir su espacio y exponerlo directamente. Todas estas fórmulas llegan para significar en el silencio, fundamentalmente, las imágenes del vacío, la ruptura, la abertura y el límite.

A lo largo del siglo XX, numerosas obras artísticas han sido consagradas a la representación del silencio. En música es comúnmente citada la obra 4'33 de John Cage, en la que el silencio, que se prolonga durante el intervalo marcado por el título, descubre espacios para la inscripción de otros materiales sonoros que normalmente oculta la propia música. El autor explica este falso vacío que proyecta el silencio:

“Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba, según la situación. Y si miramos las estructuras en alambre del escultor Richard Lippold, es inevitable ver otras cosas, y también personas, si están allí en ese momento, a través de la red de alambres. El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír.”¹⁶

La afirmación de que en realidad el silencio y el vacío no existen, pues siempre encontramos en ellos un contenido cuya existencia y significado pueden hacerse

¹⁶ John Cage, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2012, pp. 7-8.

perceptibles precisamente gracias a la anulación de otros elementos que lo encubrían, afianza el valor comunicativo de instancias aparentemente vacías que parecen anular el espacio del que surgen. Esta idea proyecta el silencio como una categoría siempre inundada por diferentes elementos que acaban por dotarle de un significado.

La arquitectura, con el inicio del *protorracionalismo* desde comienzos del siglo XX, elabora un lenguaje en el que el silencio se traduce en una simplificación de la forma con tendencia a la abstracción y la reducción de elementos ornamentales. Arquitectos como Loos subrayan la importancia de los espacios vacíos. Otros autores, como Mies van der Rohe- ya apuntado en el texto citado de Cage- desarrollan ejemplos de una arquitectura integrada en el entorno de tal forma que su presencia no interfiera en el lugar en el que se erige. Una edificación silenciada cuya aparición no suponga una interrupción del espacio y logre en él participar de su valor estético.¹⁷

En la escultura, contamos con el ejemplo de Jorge de Oteiza, quien ofrece en su ensayo *Quousque tandem...!* una tipología del silencio estético. Para el escultor, hay un silencio temporal y un silencio espacial que se corresponden, respectivamente, con el gesto y el acto. En palabras del autor:

“En el estilo informal del tiempo, se da el silencio como una imagen figurada, indirecta, de un espacio vacío ya usado y ya desocupado por el tiempo. Siempre el vacío, la nada, en este estilo es una poética de la ausencia. Ya sea representando unas huellas de alguien o de algo que se ha ido, olvidando unas manchas o descarnando la materia de una pared, para decirnos que ese espacio ha sido abandonado y de cuya soledad, de cuyo silencio, ya podemos disponer (como en Tàpies, en el Tàpies mejor). O con la presencia reconocible de una figura o un objeto, que al tiempo está adelgazando y consumiendo (como en

¹⁷ Un ejemplo de esta arquitectura silenciosa es la casa Farnsworth: “Soslayando toda acción mimética, la casa Farnsworth diluye su carácter abstracto en la naturaleza. Sus formas revelan un carácter sintético y ratifican de manera concreta la máxima de su autor. Su figura templada y decisiva, enlazada entre las especies arbóreas que habitan el sitio, discurre un mensaje subliminal: cuando la arquitectura fecunda una infiltración silenciosa entre elementos de la naturaleza, la ordenación del sitio alcanza su mayor belleza. Mies conocía ese secreto.” Marcelo Gardinetti, “La arquitectura del silencio”, Tecne. Marcador: <http://tecne.com/?p=10613>.

Giacometti, en sus figuraciones filiformes). O con simple presentación de cualquier resto ya muerto, una basura cualquiera que el artista (entendamos) ha sabido encontrar y nos la acerca al campo de nuestra visión interior. En el otro estilo, formalista y espacial, se nos da el silencio sin imagen, el vacío nace ahí abierto en el espacio, contra el espacio habitado y recorrido por el tiempo. Es este un espacio no usado y que se nos da como una directa construcción. En Mondrian, por ejemplo, se proyecta como una mitad plural, geométrica, intemporal, de espacios elementales y limpios, cuya interactividad o pulsación se propone y acerca al silencio.”¹⁸

Esta concepción espacial del silencio resulta interesante ya que plantea dos formas de entender el vacío que lo representa. Por un lado, surge el silencio como espacio de lo ausente, testimonio de lo que no ha permanecido pero ha tenido una existencia pasada. Aquello que ha sido desalojado por el tiempo ya sólo puede expresarse por el silencio, única presencia que condensa y encierra todas las ausencias. El silencio es un elemento vivo que ocupa el espacio y reúne vestigios para hacerlos resonar en él. Por otro lado, el silencio proyectado en un espacio aún por habitar se carga de connotaciones que señalan el instante primordial y nos acercan al origen, donde todo está por comenzar. De esta forma el silencio marca los espacios de la creación y el de la extinción, ciclo vital que siempre le ha pertenecido.

Desde la filosofía, son numerosas las reflexiones que nos han llegado entorno al silencio, especialmente en el siglo XX, en una doble perspectiva ontológica y fenomenológica. En las célebres máximas de Heidegger, Wittgenstein o Adorno se focalizan la preeminencia del lenguaje en la relación del hombre con el mundo y sus implicaciones filosóficas, estéticas y éticas.¹⁹

¹⁸ Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, Pamplona, Pamiela, 1993, Nota 85 (según numeración marginal del autor).

¹⁹ A propósito de estas dos sentencias de Heidegger (“el lenguaje es la casa del ser”) y Wittgenstein (“los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”) Cardoso e Cunha comenta la consideración del silencio como la principal frontera ontológica del ser humano: “No primeiro caso, o de Heidegger, o que se afirma é a dimensão fundadora da linguagem, a sua densidade ontológica. É a linguagem que faz as coisas advirem ontologicamente. É na linguagem que o ser habita. Não muito

En el terreno literario, la poesía y el teatro han elaborado todo un discurso del silencio que ha dado lugar a movimientos como la *poética del silencio* o el *teatro del absurdo*, tan conocidos que no es necesario reseñarlos aquí. Sí interesa, sin embargo, comentar brevemente una idea común en muchos textos dramáticos y poéticos que hacen del silencio su lenguaje y es la necesidad de articular una forma para el silencio diferente de la palabra. Peter Brook habla de un *teatro sagrado* o *teatro de lo invisible-hecho-visible* para referirse a la idea “de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible”.²⁰ Una vez que el teatro ha perdido los ritos que, en su origen, “hacían encarnar lo invisible”²¹ y que la palabra, saturada por la imagen, ya no parece tener el mismo efecto que en épocas pasadas, cabe preguntarse si existe otro lenguaje teatral que no esté hecho en la palabra. Para indagar en esta cuestión, Brook describe las prácticas teatrales desarrolladas dentro del grupo del *Teatro de la Crueldad*:

“Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente, era imposible, y éste era el objeto del ejercicio. El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? ¿Eran intercambiables estos elementos o cada uno tenía su fuerza particular y sus limitaciones? Por lo tanto trabajábamos imponiendo drásticas condiciones. Un actor debe comunicar una idea- al principio siempre ha de ser un pensamiento o un deseo lo que debe

diferentemente afirma Wittgenstein a mesma capacidade da linguagem em delimitar o campo daquilo que é, a sua dimensão ontológica. O que a linguagem não alcança, não faz parte da minha realidade, ou melhor, a minha realidade tem por delimitação aquilo que a linguagem me permite dizer. De ambas estas atitudes se pode inferir uma mesma consequência quanto ao silêncio: é que ele denota o não-ser. Isto se se entende o silêncio como ausência de linguagem ou mesmo o seu contrário.” Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 13.

²⁰ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2001, p. 61.

²¹ Op.cit., p. 65.

proyectar-, pero sólo tiene a su disposición, por ejemplo, un dedo, un tono de voz, un grito o un silbido.”²²

Privado de la palabra, el actor tiene que intentar comunicar desde elementos que, de forma aislada, no pueden significar de forma suficiente. Se revela así la necesidad de encontrar una forma en la que poder volcar el contenido que se desea transmitir. La palabra es una fórmula viciada que desvirtúa el significado. El resultado de estas prácticas es la búsqueda de formas diferentes a la palabra para comunicar:

“El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era el de llegar inexorablemente a la conclusión de que necesitaba la forma. No era suficiente sentir apasionadamente; requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que pudiera ser recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud *acción*.”²³

En cada gesto hay un lenguaje diferente de la palabra, un acto de creación que se consigue al encontrar una forma para el contenido que se quiere comunicar al margen de la palabra. La atención del público necesita cambiar ante este nuevo lenguaje. El silencio es un ejemplo de acción sin palabra:

“Nuestro trabajo se dirigía lentamente hacia diferentes lenguajes sin palabra: tomábamos un acontecimiento, un fragmento de experiencia y realizábamos ejercicios que lo transformaban en formas que pudieran ser compartidas por otros (...) Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitábamos un público ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores.”²⁴

²² Op. cit., p. 72.

²³ Op. cit., p. 74.

²⁴ Op. cit., p. 75-76.

En definitiva, la intención es encontrar una forma visible para lo invisible- lo trascendente, lo oculto, una instancia más plena y llena de sentido que la realidad aparente-, una búsqueda análoga a la que realiza la *poética del silencio*.²⁵

Podría afirmarse que cada disciplina encierra su propia definición del silencio. El silencio alcanza la dimensión y materialidad propias de cada discurso- musical, filosófico, literario o artístico- en el que se inscribe. En el lenguaje musical, el silencio es la ausencia de sonido, lo que puede llevar a entenderlo como una interrupción en el discurso, si bien es cierto que el uso de este silencio musical puede hacerse significativo, añadiendo un matiz nuevo o proporcionando un contrapunto a todo aquello expresado por la composición musical. En teatro, el silencio es la palabra negada, aquella que no llega a decirse en voz alta y cuyo peso, sin embargo, determina el significado del resto del discurso. En poesía, es una palabra cercada que no llega a ser trascendida, siempre en fuga permanente. En la pintura, el silencio queda fijado en la inmovilidad de la imagen recreada. Cada movimiento y significado se construyen sobre la reducción del espacio cerrado y estático del lienzo, todo tiende a la unidad silente que concentra el cuadro.²⁶ En arquitectura y escultura es vacío, apertura,

²⁵ José Ángel Valente, considerado el principal representante de la poesía del silencio, indaga, desde la poesía de San Juan de la Cruz, en la necesidad de buscar otras formas de significación a partir de la palabra, búsqueda análoga a la realizada por el *teatro de la crueldad*: “Lo amorfo busca la forma. Pues la experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada. *¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?*, exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo.” José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 2002, p.66.

²⁶ En su escrito “Comunicación desde el muro”, Tàpies explica bien este proceso creativo en el que todos los trazos convergen hacia un único punto para concentrar en él el significado de la imagen. Los elementos que forman parte de la composición se transmiten de forma unitaria en el silencio: “Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro, a cada centésima de milímetro de la materia, provocaron súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía

margen que se consolida en la materia. Su visibilidad es mayor al tratarse de un silencio labrado, solidificado en el espacio. Un silencio material que puede transmitir, en concomitancia con otros elementos, la idea de inmensidad, ausencia o pureza.

Otras disciplinas se hunden en el interior del lenguaje para medir la distancia que media entre la palabra y su insuficiencia cuando el hombre se aproxima a un indecible. Espacio fundador y límite de la palabra, el silencio es el arco que enmarca toda indagación y reflexión sobre el lenguaje. Abismarse en el sentido y posibilidades del lenguaje implica, inevitablemente, arribar al silencio. La metafísica, la poesía o la mística tienen en común el adentrarse en un terreno poblado de abstracciones, conceptos, significados y realidades que pueden ser intuitas, vividas o comprendidas, pero que difícilmente pueden materializarse en palabras. Este hecho obliga a tensionar el lenguaje llevándolo al límite donde pueda producirse la abertura suficiente hasta encontrar una nueva forma de expresión.

El silencio, que forma parte de toda reflexión sobre las posibilidades expresivas del lenguaje -cuando es necesario establecer una metodología previa antes de vehicular un pensamiento o discurso a través de él- puede convertirse en un elemento expresivo más. Esto abre una disyuntiva ante silencios capaces de transmitir un significado y silencios que suponen una mera supresión del discurso, lo que implica, a su vez, la posibilidad de que el silencio sea utilizado como un recurso o, por el contrario, que llegue a surgir como una realidad indeseada que impide la comunicación.

diferencias. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático.” En “La pintura y el vacío” explica además el vínculo de las artes plásticas con la representación de la nada: “En torno a la pintura y a la escultura siempre se han asociado diversas metáforas del espacio, el juego de las cavidades y los llenos, el claro y el oscuro...Y concretamente en la pintura reciente tiene mucha importancia la idea del *vacío*.” Para Tàpies hay pinturas que con sus *vacíos* “pueden ser un mecanismo muy eficaz para desvelarnos una visión del mundo y unas nuevas formas de vivir”, gracias a que “el arte y la poesía, no ya los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta trama del vacío y el lleno de la que se compone todo y que nos muestra el sentido de la Naturaleza.” *Tàpies en perspectiva*, Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, 2004.

Para todas las formas de llegar al silencio no existe un único término. El mutismo y la mudez pretenden señalar que el silencio puede venir desde la voluntad, la imposibilidad o la imposición. Esta distinción es importante, dado que la existencia o no de un contenido comunicable por un lado, y la decisión o imposición de no comunicarlo por otro, condicionan en gran medida el significado y alcance del silencio. Todas estas consideraciones obligan a valorar las causas del silencio, sus formas posibles y su finalidad.

El silencio es una categoría extraordinariamente receptiva. El espacio que abre allí donde logra instalarse se nutre de cada suceso y palabra que acontece. El silencio se muestra permeable al sentido de la vivencia o a la emoción que lo rodea; en él pueden anclarse significados que fuera del silencio se opondrían radicalmente. El significante blanco del silencio permite una polisemia inacabable y hace de su vacío una posibilidad de recepción constante. Es por ello que el silencio no es un vacío estéril, un abismo de disolución o vaciamiento. El silencio recibe y, dependiendo de la movilidad que se le otorgue, puede llevar su contenido hasta un significado discernible.

La complejidad del concepto de silencio comienza, por tanto, en la pluralidad de significados que el término comporta y en las múltiples realidades a las que puede hacer referencia.²⁷ El silencio parte como un fenómeno natural y es desde su origen una realidad capaz de afirmarse en lo que niega, cargada de sentidos contradictorios que, sin embargo, no son excluyentes. Su eterna cavidad permite que pueda adentrarse en él cualquier significado. La diferente naturaleza que recibe de cada elemento con el que se relaciona le confiere una extraordinaria mutabilidad. El silencio será aquello que decida cada situación y cada realidad que pueda vincularse a él. Incluso en la ausencia de sentido, el silencio puede ofrecer un resquicio donde intentar la búsqueda de un significado. La ausencia de forma le permite instalarse en todas las

²⁷ A propósito de la pluralidad de sentidos, Roland Barthes se plantea la siguiente cuestión: “¿A qué instrumento de verificación, a qué diccionario iremos a someter este segundo lenguaje, profundo, simbólico, con el cual está hecha la obra, y que es precisamente el lenguaje de los sentidos múltiples? Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Barcelona, Siglo XXI, 1991, p. 18

realidades posibles. El silencio, siempre deudor de un significado y de una forma, presta su superficie para aquel mensaje que no es capaz de enunciarse a sí mismo.

Como en el origen, el silencio es la única realidad que siempre persiste a pesar de los cambios que pueden llegar a cubrirlo y ocultarlo temporalmente. El silencio “è sempre interamente presente e dove appare riempie sempre interamente lo spazio”²⁸, afirma Picard sobre la presencia constante del silencio.

Desde la conciencia de que todo regresa a él de nuevo, el silencio se mueve en una temporalidad circular que le permite situarse en el principio y final de cada acontecimiento. De esta forma, el silencio precede cualquier tipo de manifestación y aparece siempre tras su final. El silencio se convierte así en el necesario intervalo que da continuidad a un flujo hecho de palabras, sonidos y acontecimientos que no cesa. Sin embargo, el silencio no se ofrece únicamente como un espacio de transición, ni como un soporte para gestar, revelar y sostener los significados de otras realidades sin capacidad para significar por sí mismo. Su singular naturaleza le permite representar, sin variación en sus formas de manifestación, significados completamente opuestos y culminar un variado número de acciones. El silencio, además, se hace solidario en muchas manifestaciones de un significado que logra potenciar y destacar, siempre que no se oponga a él. De esta forma, el silencio visibiliza e ilumina la palabra, pero también puede llegar a convertirse en un eficaz medio para su supresión.

Es en su constante ambigüedad, en su extraordinaria mutabilidad, donde el silencio se define en primer término. El silencio se instala fácilmente en los dos extremos de una misma realidad, pudiendo representar con la misma solvencia cada significado que forme parte de ella sin excluir su opuesto. Así, en el medio natural, un silencio abrupto puede ser indicio de una amenaza o, por el contrario, escenificar un estado de absoluto sosiego. En la comunicación humana, el silencio puede convertirse en una forma de profundo entendimiento que hace innecesaria la palabra y puede también representar la desconfianza y el miedo que excluyen toda posibilidad de encuentro. El silencio logra expresar la calma de un individuo y también su inquietud.

²⁸ Max Picard, *Il mondo del silenzio*, Milán, Servitium, 2014, p. 19.

El silencio, mediante el secreto, puede servir de unión o puede ser el germen de la separación. Puede afirmar y aprobar o puede censurar y rechazar. Desde el hombre, el silencio es una de las vías esenciales de acceso al conocimiento al mismo tiempo que se convierte en la expresión de lo que no puede ser trascendido ni asimilado. Es la misma respuesta para el horror y lo sublime, lo bello y lo terrible. El silencio puede colmarse de significados o puede vaciarlos todos. Sin embargo, nunca queda indemne. Su intangibilidad lo penetra todo, su superficie se impregna de cada realidad en la que participa. El silencio parece capaz de contenerlo todo mientras se aproxima, como ningún otro concepto, a la nada y al vacío.

La extraordinaria diversidad de connotaciones que el silencio implica dificulta la posibilidad de conceptualizarlo. En su polaridad negativa, se asocian fácilmente a él la imagen del vacío, la ausencia y la pérdida, el olvido, la soledad, la censura y la opresión, la incapacidad y la frustración, el sometimiento, el miedo, la duda, la vergüenza, la ignorancia, el dolor, la negación, el rechazo, la destrucción y el fin. Pero también, en un extremo de mayor luminosidad, se encuentran en el silencio la espiritualidad y la trascendencia, el conocimiento, la calma y la plenitud, la creatividad, la pureza, el descanso, la intimidad, la humildad, la aprobación, la complicidad y el entendimiento, la apertura y la unión²⁹. Los condicionantes que median para que el silencio opere en uno u otro sentido son diversos, al igual que su naturaleza. La ambigüedad y su aparente inconsistencia hacen de él un fenómeno especialmente complejo. Sin embargo, es precisamente su complejidad el mayor indicativo de que el silencio no es una categoría vacía sobre la que no pueda construirse ningún significado, por más que su concepto no pueda delimitarse fácilmente.

Para su definición, el silencio se ha opuesto tradicionalmente al ruido y a la palabra. Es importante destacar que el silencio no cumple la misma función en cada una de estas oposiciones. Frente al ruido, el silencio sí implica una oposición, dado que

²⁹ A propósito de la ambivalencia del silencio, señala Cardoso e Cunha: “A sua ambigüidade é irredutível tanto do ponto de vista linguístico como axiologicamente, quer dizer, no valor comunicativo que lhe pode ser atribuído. Tanto pode o silêncio ter um valor positivo no sentido em que ajuda à comunicação como, pelo contrário, pode ser um obstáculo a qualquer boa comunicação perfilando-se como a negação desta.” Tito Cardoso e Cunha, op.cit., p. 57.

es su negación. En cambio, en relación al habla, el silencio establece una relación solidaria que permite la inclusión y el desarrollo de ambos elementos en el discurso, realidad que solo puede entenderse con la asistencia tanto del contenido verbal como de las pausas que permiten discernir cada palabra enunciada. Sin embargo, el silencio no es sólo la necesaria acotación del discurso para que este pueda ser inteligible. La posición del silencio no se sitúa exclusivamente en el término de la palabra, sino también en el interior de la misma, señalando los espacios incompletos que la habitan. Cuando el hombre vislumbra un significado, intenta volcarlo en la palabra, pero esta se presenta como un continente limitado, incapaz de acoger y expandir suficientemente la sustancia vertida en ella. Todo aquello que no puede contener la palabra es recibido por el silencio. Como parte integrante de la palabra, el silencio no puede ser sólo su opuesto ni una categoría vacía que niega la existencia de otra, dado que existe entre ambos elementos una relación más compleja basada en la contigüidad y en la inclusión³⁰.

La relación del silencio y la palabra expone en muchos casos la proximidad de ambos elementos. El hombre está hecho de palabra y silencio, necesita construirse sobre esas dos realidades que sostienen también su mundo. Aunque la mayoría de las vivencias del ser humano necesitan de la palabra para poder realizarse, una parte importante de su existencia y de su identidad se desarrollan en el silencio. En su

³⁰ La reducción del silencio como una categoría que niega otra o como un vacío discursivo sin mayor valor que el de la interrupción o la supresión niegan la complejidad de su realidad y la posibilidad de albergar un sentido y, por tanto, de comunicar: “O ruído está para a fala na sonoridade como o caos está para o cosmos no registo ontológico. Nesse mesmo registo ontológico, o silêncio não é necessariamente da ordem do não-ser como também o não é do caos. Talvez devêssemos falar antes de silêncios sublinhando assim o carácter multifacetado do fenómeno.” Op.cit., pág. 58. Ricardo Gullón niega igualmente la consideración del silencio como un elemento vacío carente de significado: “Baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene un punto y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado. El silencio, en el espacio literario como en el espacio pascaliano, habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña, él también, una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada.” Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, p.8.

relación con el mundo y consigo mismo está siempre presente. En el silencio el hombre interioriza sus experiencias, construye su memoria, desarrolla su pensamiento, completa sus vacíos. Sin la dialéctica que los une, silencio y palabra fracasarían en su propio exceso. La comunicación y el sentido no podrían darse sin la acotación necesaria del silencio sobre la palabra. Del mismo modo, el silencio necesita ser interrumpido para poder llenarse de sentido. La relación entre silencio y palabra no se plantea en términos de oposición ni de exclusión, sino de mutua dependencia. Gracias a este relevo constante, la progresión y el significado son posibles.

Hay siempre un primer silencio y una primera palabra en relación a él. Cuando es anterior a la enunciación, el silencio contiene todos los sentidos, todas las palabras posibles. Sin vincularse a un significado y contexto concretos, el silencio se mantiene como un lugar para preservar aquello que puede manifestarse si es convocado. Por ello, el silencio es también la parte del ser humano que aún no ha sido realizada. El silencio no solo forma parte de la comunicación humana y de su realidad. Es también una parte esencial de su identidad, aquella que pugna por emerger y completarse en el individuo. La experiencia interior tiene en el silencio su lenguaje. El blanco del que se reviste el silencio permite inscribir en él cada significado y vivencia que construye al hombre desde dentro. Esa superficie está siempre presente. Un blanco que termina por cubrirlo todo, desde el espacio del origen hasta el momento del fin. La vida del individuo es sólo una breve interrupción de ese silencio primordial que es la existencia y en la que el hombre pretende dejar algún vestigio de su paso.

Sin embargo, no todo termina emergiendo desde el interior. El silencio retiene también la parte del ser humano que no desea ser compartida y que necesita ser preservada del mundo en un intento de que se mantenga intacta, de que no sea tocada por nada que pueda alterarla. El individuo muestra así la conciencia de poseer algunos aspectos de su identidad que pueden no ser entendidos ni bien acogidos y que, por tanto, debe proteger. Sentirlos dañados supondría arriesgar la integridad de su identidad. Cada parte que de un modo inconsciente o con plena conciencia de su ocultamiento no llega hasta los demás dificulta el conocimiento pleno del individuo. Del mismo modo que cada individuo preserva una parte de sí, el silencio en el otro es la parte de él a la que no se llega a acceder nunca. En este sentido, el silencio

singulariza, frente a la palabra que socializa al individuo y lo adscribe a las convenciones culturales de su época. El diálogo interior que el individuo puede desenvolver cumple un papel esencial en su desarrollo, al disponer de un espacio para poder construirse antes de exponerse, un escenario donde *ensayarse* y probarse a sí mismo la consistencia de cada percepción y experiencia que lo ilumina hasta llegar a la idea y a la acción. Esta resonancia interior construye la palabra en la que la individualidad emerge:

“Cette possibilité du dialogue intérieur est intimement liée à cette particularité de l’homme moderne, qui donne à sa parole cette couleur si singulière, d’avoir en lui-même un espace immense, séparé du monde extérieur et des autres, où s’origine une grande partie de ses perceptions et de ses actions sur le monde, l’intériorité, partie de l’être la plus privée.

Car cette distance au monde vaut bien sûr pour tout ce qui concerne la distance à soi. La parole s’est construit un lieu intérieur où elle peut résonner dans le privé de la personne, lieu à partir duquel la personnalité prend tout son appui pour son développement. Cette distance intérieure a certes toujours existé et l’homme parlant l’a éprouvée dans toutes les sociétés qu’il a habitées. La conscience de cet espace intérieur- son aménagement pourrait-on dire, son agrandissement, jusqu’à ces vastes *palais de mémoire* que nos évoquent les textes antiques, au moins jusqu’au XII^e siècle- s’appuie historiquement sur cette possibilité initiale. La parole doit résonner pour être.”³¹

La interioridad representa así el espacio esencial del individuo, donde se confronta consigo mismo y con todo lo que desde el exterior llega a él. La palabra interior es, sin embargo, silenciosa. En un descenso aún mayor desde la experiencia interior, en busca de una percepción más intensa que permita una mayor penetración en la realidad, la palabra debe ser detenida por completo. Ya no se trata de una palabra *pensada* sino de una palabra que debe anularse para poder suprimir la inundación del exterior. El conocimiento libre de las formas discursivas, que escape del objeto para llegar hasta la impresión y la expresión interior, se conduce en el silencio. Es necesario detener el discurso interior, llegar al máximo grado de silencio posible

³¹ Philippe Breton, *Éloge de la parole*, Paris, La Découverte, 2014, p.49.

para que la palabra no encubra al objeto. Toda forma de comunicación debe suspenderse momentáneamente:

“Pero esos momentos de intensa comunicación que tenemos con lo que nos rodea- se trata de una hilera de árboles o de una sala soleada- son en sí mismos inaprehensibles (...) La dificultad (que he intentado mostrar en la introducción) consiste principalmente en que, al querer cogerlo, sólo nos queda en la mano el objeto desnudo, sin la impresión que le acompañaba. El desprendimiento intenso de vida que se había hecho, como en el amor, yendo hacia el objeto, perdiéndose en él, se nos escapa, porque para aprehenderlo, nuestra atención se vuelve naturalmente hacia el objeto, no hacia nosotros mismos. Como es lo más a menudo discursivo, su proceso es reductible a enhebramientos de palabras, y el discurso, las palabras que nos permiten alcanzar fácilmente los objetos, alcanzan mal los estados interiores, que se mantienen chocantemente incognoscibles para nosotros. De estos estados tenemos conciencia, pero de forma fugitiva, y querer detenernos en ellos, hacerlos entrar en el campo de la atención, es en un primer movimiento querer conocerlos y ¡no tomamos conciencia de ellos más que en la medida en que se debilita en nosotros la manía discursiva de conocer! Incluso animados de buena voluntad, nada podemos hacer y queriendo dirigir la atención hacia el interior, se desliza empero hacia el objeto. No salimos de este callejón más que a partir de estados que proceden de objetos poco aprehensibles (el silencio, el aliento).³²

³² Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 166-167. En la introducción aludida en este pasaje, Bataille ya había explicado el efecto que tienen las palabras sobre los estados interiores, al encubrir su percepción. La inestabilidad de la palabra consiste para Bataille en las complejas relaciones que establecen, (“sus dédalos, la inmensidad agotadora de sus posibilidades”). Pese a que las palabras “drenan en nosotros casi toda la vida”, para Bataille, “subsiste en nosotros una parte muda, escamoteada, inaprehensible. En la región de las palabras, del discurso, se ignora esta parte. Por ello se nos escapa habitualmente. No podemos alcanzarla o disponer de ella más que en ciertas condiciones.” Estos “vagos movimientos interiores” escapan del lenguaje ya que no existe un objeto o una intención definibles que pueda explicarlos. Si no se construyen desde el lenguaje no puede accederse a ellos desde él. Para Bataille no hay otro camino que enfrentarse al lenguaje: “Si vivimos sin repulsa bajo la ley del lenguaje, estos estados están en nosotros como si no existiesen. Pero si chocamos contra tal ley, podemos, de pasada, detener la conciencia sobre uno de ellos y, haciendo callar en

La palabra es sentida como un obstáculo- “lo que cuenta no es ya el enunciado del viento, sino el viento”, afirma Bataille-. No solo por centrar la atención en el objeto, que escapa de todo lo demás. En la representación de una realidad vive la antigua idea de que la palabra evoca instancias que no están presentes, nombran lo ausente. La palabra “viento” no es el viento. No se puede tocar ni sentir esa realidad en la palabra que la nombra, lo que obliga a una exterioridad constante.

La palabra siempre lleva hacia fuera, hacia una realidad configurada en signos arbitrarios y convencionales que permiten, paradójicamente, compartir una serie de significados comunes que aseguren una mínima comunicación. Sin embargo, la naturaleza y profundidad de esos significados entorpecen la construcción de una significación propia basada, no en una realidad ya acotada e interpretada, sino en una indagación y reflexión individual, para lo que es imprescindible el silencio. Platón ya había advertido sobre la importancia de la palabra interior como verdadera constructora del conocimiento. En el pasaje del *Fedro* en el que se relata el mito de Theuth y Thamus, este último desconfía del poder de la escritura como fármaco de la memoria y de la sabiduría, pues su conocimiento llega “desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos.” De esta forma se accede a un conocimiento aparente de la palabra, en el que no ha habido la reflexión y profundización suficientes para asimilarla verdaderamente y desde ella adquirir una memoria y un conocimiento inscritos en el interior que no precisen de la palabra dicha y pensada por otros. Lledó explica este proceso de apropiación y construcción desde la interioridad:

“Entre el mundo del *noūs* y el de la *phýsis* no se interpone más que ese murmullo interior que se levanta en nosotros, cuando los sentidos filtran el aparecer (*phainoména*) de la realidad. Pero es la consciencia la originadora de esa voz interior. Los materiales que construyen ese discurso que nos habla y con el que nos hablamos *están* en nosotros y se alimentan de nosotros. También puede haber un largo silencio, una voz velada y apenas perceptible con que

nosotros el discurso, detenernos en la sorpresa que nos proporciona. Más vale en ese caso encerrarse, apagar las luces, permanecer en ese silencio suspendido en el que sorprendemos el sueño de un niño.”
Op. Cit., pp. 25-26.

acusamos la presencia, en los sentidos, del mundo que nos circunda. En este caso la intimidad (*éndothern*) es casi el vacío. Nuestro mundo interior está surcado sólo por las escuetas constelaciones con las que la naturaleza- aquello que, al fin y al cabo, somos- afirma su presencia, sin apenas dejar espacio a otro murmullo que el de la sangre y la vida.”³³

La palabra se presenta así como la guía hacia el objeto y la vivencia exterior, en el complejo sistema de relaciones y significados que se despliegan en el mundo-, mientras que el silencio parece el canal más adecuado para vivir la experiencia interior. Sin embargo, las nuevas formas de comunicación parecen anular progresivamente el espacio de la interioridad. Breton afirma que el interior del hombre moderno está “por entero en el exterior”:

“Hasta el siglo XIX y hasta el cuestionamiento de los valores que caracterizó a la segunda mitad del siglo XX, la imagen central que permitía pensar al hombre estaba basada en la metáfora de la interioridad. El hombre era un ser, a diferencia de todos los otros seres de la creación, que estaba dotado de un *interior*, lugar privilegiado cuya localización era, por supuesto, indefinida, pero cuyo contenido determinaba la personalidad. El hombre del humanismo clásico es un hombre *dirigido* por lo interior.”³⁴

El interminable universo de datos que rodea al ser humano y la constante llegada de información crean la sensación de que todos los referentes han de ser buscados fuera. Por otro lado, la permanente conectividad que proporcionan las redes sociales permite acceder a la opinión y confirmación de una mayoría a la que se otorga, por la inmensa cantidad de juicios y valoraciones que proporcionan, una validez casi absoluta, que anula la valoración de ideas propia:

(...)El *hombre nuevo* que surge de los escombros de mediados del siglo XX es, por una especie de antítesis, un hombre *dirigido desde el exterior*. Saca su energía y su sustancia vital no de cualidades intrínsecas que provendrían del

³³ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 65.

³⁴ Philippe Breton, *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000, pp. 56-57.

fondo de sí mismo, sino de su capacidad como individuo *conectado*, conectado a *vastos sistemas de comunicación*, para recoger, tratar, analizar, la información que necesita para vivir. Como ya no está guiado desde el interior, como ya no busca más la legitimidad del acto o de la decisión en correspondencia con una intuición interna o una armonía interna, la búsqueda de valores se dirige hacia el exterior, hacia los modelos de comunicación y de comportamiento que son brújulas, puntos de referencia para conducirse en el mundo.”³⁵

Parece que el individuo vuelve al punto de inicio que planteaba Platón, en el que el conocimiento proviene desde el exterior y no responde a una construcción del interior, por lo que su asimilación no es efectiva y no llega a formar parte del individuo. De nuevo se cuestiona el efecto de los cambios que introducen las formas de comunicación y los nuevos soportes para la transmisión de información, ya que lejos de contribuir a la formación del individuo, parecen más bien desvirtuarla, anulando la posibilidad de un verdadero desarrollo. El problema, una vez más, se centra en la apropiación de la palabra- o de la idea- ajena como propia, gracias a un sistema que permite adquirir el resultado de un proceso del que, sin embargo, no se ha formado parte y que identifica erróneamente el acceso a la información con el acceso al conocimiento, lo que crea *la ilusión del saber*. En cualquier caso, el desarrollo individual, enfocado tanto desde su interioridad como desde su relación con el exterior, mantiene la interacción entre palabra y silencio, dos polos en los que el hombre se mueve constantemente.

La confrontación entre la palabra y el silencio parece necesaria por varios motivos. En primer lugar, la palabra parece contribuir a la delimitación del concepto de silencio. Desde la definición aristotélica del *zoon lógon echon*, la palabra distingue el silencio del hombre del silencio natural, ya que su existencia aparece y desaparece en un silencio *verbal*. Del mismo modo que Aristóteles diferencia la *phoné*, que distingue lo animal, y el *lógos*³⁶, que representa lo humano, hay un silencio vinculado al ruido y

³⁵ Op.cit., p. 58.

³⁶ Benjamin comenta esta cualidad de lo humano por el lenguaje desde el relato bíblico: “La segunda versión de la historia de la Creación, que relata la insuflación del aliento, también cuenta que el hombre fue hecho de barro. En toda la historia de la Creación la formación del hombre no se produce

otro silencio en relación a la palabra. Este último sólo puede pertenecer al hombre ya que depende exclusivamente de él, es decir, de la presencia o ausencia de un discurso verbal que sólo puede construir el ser humano. El silencio natural, aquel que procede del medio, no es un silencio que el hombre pueda controlar- por más que interfiera constantemente en él-. En cambio, el silencio que señala la ausencia de palabras es un silencio que el ser humano modula conforme a una serie de circunstancias sociales, culturales y personales. Sea elegido o impuesto, deseado o sufrido, se tratará siempre de un silencio que depende de la acción verbal del hombre.

Otra de las razones por las que resulta necesaria mantener una relación estrecha entre el concepto del silencio y la presencia cercana de la palabra se debe a la variación de significado que cada uno de estos elementos encuentra en su mutua influencia. Resaltada o cubierta por él, la palabra es modulada por el silencio de tal manera que su relevancia se mide por la intensidad e importancia del silencio que quiebra. Una palabra enfrentada a un silencio hostil y persistente adquiere un valor que no posee la palabra situada ante un silencio eventual. La palabra que logra su existencia en el silencio de lo inefable consigue abrir un nuevo lenguaje. Una palabra que emerge en un silencio circunstancial, efímero, con la única intención de combatir la incomodidad que impone un silencio entre dos interlocutores que no tienen nada que decirse, no alcanza un significado ni una trascendencia suficientes. Del mismo modo que el silencio condiciona el valor de la palabra, la palabra que precede al silencio influye en su significado, al proporcionar un contexto y un sentido de los que el silencio será siempre deudor.

Además de su esencial relación con la palabra, en estas primeras líneas quedan esbozadas algunas de las características más evidentes del silencio. Hemos destacado, fundamentalmente, su complejidad y ambigüedad, el extraordinario potencial que encierra como receptor y generador de sentidos, su relación con el hombre como

por medio de la palabra- Dios habló y ocurrió-, sino que a este hombre no nacido de la palabra se le otorga el *don* del lenguaje, y es así elevado por encima de la naturaleza.” Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 66.

parte de la comunicación y la identidad humanas y su valor para la vivencia de la interioridad. Aceptada la pluralidad del silencio, podemos iniciar una aproximación a su definición. En el intento de delimitar qué entendemos por silencio, resulta conveniente establecer una primera distinción entre la noción de silencio como concepto y el silencio como acción. Desde esta doble perspectiva, José L. Ramírez González sugiere una diferenciación entre el *silencio* y los *silencios*:

“El Silencio como entidad es una construcción abstracta con raíces en el pensar místico, mientras que los silencios son propiamente hechos, acciones.”³⁷

Para su primera acepción, el mismo autor propone la siguiente definición:

“El Silencio es el nombre que damos no a algo que aparece, a un fenómeno, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición. Esto otorga automáticamente al Silencio connotaciones metafísicas y existenciales, viniendo así a ser la metáfora de lo inefable o inexpresable.”³⁸

Si el silencio es todo aquello que no es nombrado- no queriendo o no pudiendo serlo-, su existencia puede constatarse, paradójicamente, a partir de una ausencia. Dada su falta de sonoridad -y por tanto, la imposibilidad de su materialización lingüística en el plano escrito-, el silencio se afirma en todo aquello que implica una supresión o una interrupción de lo que puede expresarse mediante el sonido o

³⁷ José L. Ramírez González, “El significado del silencio y el silencio del significado”, en *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 21.

³⁸ Op.cit., p. 23.

mediante el habla.³⁹ Sin embargo, el hecho de que esta supresión pueda ser voluntaria indica una intención, y por ello, un significado. Frente al acto de “decir”, la acción de “callar” se presenta también como resultado de la necesidad de comunicar algo a través del silencio. En este caso, estamos ante el silencio entendido como una acción⁴⁰. El silencio se ofrece así como un recurso más para poder significar. Es el individuo quien decide utilizarlo cuando la situación comunicativa en la que se encuentra permite que el silencio alcance un significado reconocible. Del mismo modo que se escogen los términos que mejor pueden expresar el significado que se procura, el silencio se convierte en una palabra más, un elemento- en este caso, no verbal- que comunica una intención o un significado concretos, actualizados por el contexto inmediato en el que se encuentran. La supresión de la palabra no vacía de significado la acción del silencio, ya que otros elementos logran concretar su sentido. En la medida en que esos elementos sean compartidos por todos los interlocutores, el silencio podrá ser interpretado con mayor o menor fortuna conforme a la intención de su emisor. Lo

³⁹ Ya desde el Diccionario de la RAE podemos encontrar una definición del silencio basada en la supresión: “Silencio. (Del lat. *Silentium*) m. Abstención de hablar.// 2. fig. Falta de ruido.///3. fig. Falta u omisión de algo por escrito.” A pesar de la negatividad que inicialmente representa, el silencio es reconocido como un signo, ya que el silencio supone una opción entre el “decir/hablando” y el “decir/callando”: “La palabra *silencio* pretende expresar una negatividad- el no-signo, por supuesto verbal, pero también extraverbal-, pero dicha negatividad tiene, a su vez, categoría *signica*. El silencio es signo que se define por oposición a otro, en este caso la mera presencia de la palabra; es signo en la medida en que es posible el no silencio, la palabra”. Carlos Castilla del Pino, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 80.

⁴⁰ Le Breton rechaza la idea de que el silencio pueda ser entendido como la negativa a actuar. Reconoce en él una acción voluntaria y en ella, un significado: “El silencio, al igual que la mímica o el gesto, no es la denuncia de una pasividad sobrevenida del lenguaje sino la demostración activa de su uso. El silencio es, como el lenguaje y las manifestaciones corporales que lo acompañan, un componente de la comunicación”. David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 7. En el mismo sentido, Cardoso e Cunha señala: “O silêncio é uma actividade. Nesse sentido, ele resulta de uma intencionalidade e está sujeito aos mesmos imperativos hermenêuticos de qualquer acto comunicativo”. Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 60.

que importa ahora no es tanto delimitar qué elementos posibilitan la interpretación del silencio, sino reconocer en el silencio un acto, una voluntad de comunicar.

Lisa Block de Behar plantea las dificultades para entender el silencio como una acción a partir de la afirmación de Sartre que iguala las palabras y el silencio al entenderlos como acciones:

“Si la palabra puede ser como acción bastante dudosa (dejamos de lado por el momento el problema de los verbos performativos, el *How to do things with words* de Austin, o su expresiva traducción *Quand dire c’est faire*, y también todo el expediente lingüístico-teológico de la ‘verbocreación’), el silencio puede ser más dudoso todavía.”⁴¹

Por tanto, para que un silencio pueda hacerse significativo, y formarse así como una acción ejecutable, sería necesaria la existencia, según la autora, de un “sintagma cero” – y cita a Saussure cuando dice que “no es necesario un signo material para expresar una idea”-. Además, es importante que el silencio venga a reemplazar otras acciones cuyo sentido y previsibilidad fueran claramente evidentes:

“De la misma manera, el silencio de Sartre sería significativo, en tanto que ausencia de un pronunciamiento, de un gesto, de un discurso, pero sólo allí donde estos hechos estuvieran previstos; efectivamente, el silencio presentaría entonces ‘un alto valor significativo’, pero la *previsibilidad* de una manifestación en su condición indispensable. Si el discurso no estaba previsto, se pierde la relación del contraste, el silencio se pierde para la significación, escapa a las necesarias oposiciones del sistema.”⁴²

De esta forma el silencio, al reemplazar un discurso esperado, en la expectativa de la palabra, adquiere la carga significativa de la función que ese discurso vendría a ejercer, es decir, el silencio, en sustitución de una palabra, traslada un significado con su presencia, aunque sea la mera imposibilidad o incapacidad de materializar un

⁴¹ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 17.

⁴² Op.cit., p. 18.

discurso. Del mismo modo, cuando viene a sustituir a una acción se convierte automáticamente en otra: su negación.

Desde el momento en que el silencio es reconocido como acción, debe admitirse también la subjetividad del sujeto que actúa.⁴³ Todo lo que el individuo es, como resultado de su experiencia y su personalidad, se manifiesta en la subjetividad que, en buena medida, puede deducirse desde sus actos. El individuo se inicia en la palabra pero sólo logra concretarse en la acción. El conocido precepto latino *res non verba*, que valida al individuo sólo en las acciones que es capaz de realizar, determina la importancia de los actos para poder conocer al hombre. Es así como el silencio puede revelar su contenido. Toda una cadena de intenciones, causas y motivaciones lo sostienen y lo afirman en el *último* movimiento en el que se materializa, por fin, la acción. El silencio como voluntad implica, por tanto, una intención que se comunica en el mismo acto del silencio. Y como todo acto, el silencio espera su consecuencia. Cuando el individuo proyecta actuar con un silencio con la intención de significar algo en él, tiene previsto que este silencio vaya a ser recibido como un mensaje y va a esperar, por tanto, en la respuesta obtenida, su efecto.

La palabra hablada se enfrenta de igual modo al efecto de su aparición. Teóricos como Bajtin postulan, además, la influencia de la respuesta futura en el interior mismo de la palabra, “que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos”, ya que “toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista”, algo que evidencia muy bien la retórica, por cuanto su discurso se construye orientado hacia el oyente. De igual modo que el silencio viene precedido por una serie de hechos y significados que condicionan su sentido y su significación está, al mismo tiempo, supeditada a la recepción e interpretación adecuadas- y materializadas, de alguna

⁴³ “Una teoría de los actos debe ser entendida como una teoría sobre el sujeto, puesto que cada acto es un suceso que se produce como consecuencia de una causa particular que pone de manifiesto la subjetividad del sujeto, sea manifestada a través de la intención o de cualquier otra actitud”, Ricardo Escavy Zamora, *Pragmática y subjetividad lingüística*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2011, p. 15.

forma, en una respuesta-, la palabra vive esta determinación de lo precedente y de la respuesta que espera tras su aparición:

“La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo.”⁴⁴

El sujeto que actúa alcanza, desde sus acciones, la posibilidad de intervenir en la realidad. Si toda acción persigue un fin, el resultado logrado desde su realización, sea o no satisfactorio, evidencia un cambio, materializado este en la respuesta que esa acción ha obtenido- para Bajtin, “la comprensión solo madura en una respuesta”-. Incluso en el supuesto de que una acción no obtenga resultado alguno, la ausencia de respuesta tiene igualmente un efecto en el individuo que ha actuado y no ha logrado su propósito. Ese efecto supone una modificación, un movimiento en el individuo que se ve obligado a reconocer la inutilidad de su gesto, la toma de conciencia de su fracaso y la posibilidad de plantear una nueva tentativa.

El individuo que se significa desde el silencio, realiza una acción ante la cual hay que posicionarse. La respuesta que pueda darse viene condicionada por la capacidad de todos los receptores para poder entender ese silencio. Su aparición obliga a una lectura, a la tentativa de interpretar en la transparencia de su escritura. El silencio, al intervenir en la realidad, logra dejar su efecto en ella. Se reconoce así la capacidad modificadora del silencio⁴⁵. Gracias a ella el silencio prueba su entidad como elemento

⁴⁴ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p.97.

⁴⁵ Fierro Bardají comparte la idea de Breton que entiende el silencio como acto voluntario y reconoce en él, además, el efecto de su acción: “Todo lo que el ser humano hace, y también lo que deja de hacer, es comportamiento. Todo lo que dice, e igualmente lo que calla, es comportamiento. La acción y la abstención de la misma, la palabra y el silencio son, cada cual a su manera, variedades y modos de conducta (...) Cabe proceder aún en otras direcciones, examinar la relación que palabra y silencio tienen con una clase concreta de conducta: con la *práctica*. Por práctica se entiende aquí no una conducta cualquiera, sino aquella que es esencialmente modificadora de la realidad, sea de la realidad natural, de

comunicativo y constata su capacidad para significar, por más que su interpretación plantee algunas dificultades.

Dado que el silencio es una realidad extraordinariamente compleja en la que coexisten elementos de irreductible ambivalencia y que se encuentra, además, asociado a toda una serie de contextos y condicionantes externos a su naturaleza, insistimos una vez más en que no parece conveniente la pretensión de reducirlo a una única definición. Ello sólo puede contribuir, en la necesaria delimitación que supone todo intento de clarificación, a empobrecer su significado y alcance. Resulta por ello más útil para este estudio plantear las principales implicaciones que supone la aparición del silencio y señalar los aspectos más relevantes de su compleja naturaleza. El primer movimiento hacia el silencio debe estar orientado a reconocer en él un significado. Philippe Breton distingue así dos silencios:

“L’approche du silence peut s’organiser autour de deux pôles, le silence-défection, celui qui est absence, retraite, repli en soi, et le silence-communication, qui porte une parole souvent forte.”⁴⁶

El segundo extremo señalado por el autor reconoce un silencio portador de un contenido, frente al primer supuesto en el que el silencio implica una contracción que lo cierra y desvincula de cualquier realidad. Este último silencio necesita tan solo del conocimiento de la realidad que lo precede y lo causa para poder ser reconocido. Sin embargo, el silencio que porta un significado que pretende comunicar forma parte de mecanismos de descodificación más complejos, ya que no se trata de una circunstancia que haya detenido la comunicación, sino de un elemento más que forma parte de la misma y, por tanto, de su prolongación, lo que implica una hermenéutica.

La importancia de saber reconocer el contenido del silencio no se debe tan sólo al estudio de sus significados posibles. Antes es necesario despojarlo de la negatividad que puede llevar a entenderlo como una categoría que representa el vacío y admitir en

la realidad social o de la realidad del propio sujeto agente”. Alfredo Fierro Bardají, *El Silencio*, Madrid, Editorial, 1992, pp. 60-62.

⁴⁶ Philippe Breton, *Éloge de la parole*, Paris, La Découverte, 2014, p.36.

él la posibilidad de acoger numerosos elementos que lo doten de sentido. De nuevo, la resistencia del silencio para ser conceptualizado favorece la posibilidad de que pueda responder a numerosas realidades sin llegar a ser nunca de manera definitiva ninguna de ellas. El silencio puede mostrarse así como el intersticio necesario para que diferentes realidades que no llegan nunca a confluír puedan, sin embargo, relacionarse. De la misma manera, toda una serie de contenidos y formulaciones que no encuentran la forma de materializarse se depositan en el silencio para que este pueda concretarlos en el espesor de su superficie. Este modo de entender el silencio como sustentáculo de todo aquello que necesita de un soporte para ser manifestado nos aproxima al concepto platónico de *khôra* desarrollado por Derrida. Del mismo modo que *khôra* se vincula al concepto de receptáculo, el silencio muestra también la posibilidad de prestarse como una categoría para el acogimiento de múltiples realidades. Sin embargo, el espacio virtual que ofrece no debe ser entendido como vacío.⁴⁷ Al igual que *khôra*, el silencio se presenta como un ámbito en tránsito, que acoge, sin asimilarlas ni identificarse con ellas, las propiedades de todo aquello a lo que presta un lugar. *Khôra* “no es otra cosa que la suma o el proceso de lo que viene a inscribirse *sobre* ella, con motivo de ella, directamente en su motivo, pero *khôra* no es el *motivo* o el *soporte presente* de todas esas interpretaciones, aunque, no obstante, no se reduzca a ellas.”⁴⁸ En la misma medida, el silencio recibe una serie de significados que, no obstante, no pueden definirlo, por más que el silencio pueda llegar a mostrarlos. El silencio que expresa los rasgos del miedo, la tristeza, la aprobación, el desacuerdo, la emoción o la trascendencia no posee, sin embargo, ninguno de ellos. Ese proceso de inscripción, de posesión transitoria, no es definitivo ni definitivo, por lo que el silencio no adopta la forma ni las propiedades de nada que transite por él. La

⁴⁷ En palabras de Derrida: “*Khôra quiere decir*: sitio ocupado por alguien, país, lugar habitado, sede designada, rango, puesto, posición asignada, territorio o región. Y, de hecho, *khôra* ya estará siempre ocupada, investida, incluso como lugar general, al tiempo que se distingue de todo lo que toma sitio en ella. De ahí la dificultad de tratarla como espacio vacío o geométrico y aun-así lo dirá Heidegger como lo que prepara el espacio cartesiano, la *extensio* de la *res extensa*”. Jacques Derrida, *Khôra*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2011, p.51.

⁴⁸ Op.cit. p. 34.

hospitalidad de *khôra* permite que esta sea un lugar de formación sin llegar a compartir las características de aquello que toma forma en ella⁴⁹. Del mismo modo que *khôra* está desprovista de propiedades, el silencio no posee nada, extremo que lo dispone para la recepción constante de aquello que no le es propio. La ductilidad del silencio lo vincula con instancias tan alejadas entre sí que, fuera de él, difícilmente podrían relacionarse en un mismo ámbito. Su indefinición, la ausencia de forma y contorno hacen posible que el silencio se preste por igual a categorías opuestas. Por ello el silencio se ofrece como soporte esencial de la negatividad- ausencia, vacío o muerte- al tiempo que sostiene las experiencias de la trascendencia capaces de sublimar al hombre.

Platón ofrece en el *Timeo* los siguientes términos a propósito de *khôra*: invisible, amorfa, capaz de admitirlo todo y susceptible de participar de lo inteligible de la forma más paradójica y difícil de comprender. En todos y cada uno de estos rasgos se reconoce el silencio. La *khôra* platónica remite, pese a las dificultades para su definición, a la posibilidad del espacio límite que se instala entre dos ámbitos sin llegar a ser ninguno de ellos, en la posibilidad de coincidir con diferentes extremos que y, sin embargo, salvarse de ser alguno de ellos. Los dos géneros de *ser* que Derrida revisa en su obra -inmutable e inteligible/corruptible, en devenir y sensible⁵⁰- se adscriben a *khôra* sin llegar ninguno de ellos a identificarla, de ahí que *khôra* sea *triton genos*, el tercer género que puede, paradójicamente, incluir en él todo aquello de lo que queda excluido. Una operación a la que no es ajeno el silencio.

Este proceso de vaciamiento constante del silencio impide que se sedimenten en él significados que no siempre podrían identificarlo. La palabra, en cambio, se asocia con un significado concreto que lo vincula hacia un objeto que, a su vez, se

⁴⁹ Así lo entiende Domingo Fernández Agis, quien define *khôra* como “espacio que hace posible la construcción, *ámbito* de posibilidad que escapa siempre a la voluntad de representación”. Fernández Agis, Domingo, “Cuerpo, *Khôra* y espacio político”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, 29 (noviembre 2009). Identificador: <http://www.revistadefilosofia.com>

⁵⁰ Jacques Derrida- *Khôra*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2011, p.20.

relaciona con toda una red de valores e ideas de los que la palabra no puede abstraerse del todo:

“Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico.”⁵¹

Los procesos de significación hacen de la palabra un recipiente que, a diferencia del silencio, no se vacía. La suma de significados puede llegar a desvirtuarla, al alejarla de su origen. La progresiva vinculación de la palabra hacia determinados objetos- con todas las ideas, asociaciones y significados que implica- reduce sus posibilidades expresivas. Sólo la palabra poética, al romper deliberadamente estos vínculos, vive un proceso de vaciamiento que logra uniones y asociaciones completamente libres, haciendo de ella no una portadora sino una creadora de nuevas realidades significativas.

El silencio, gracias a su interior permanentemente vacío, puede también acoger los significados de elementos que desplazan fuera del discurso su entidad y dejan marcados en el silencio los indicios necesarios para intuir su presencia elidida. Este espacio sustraído en el discurso evita la innecesaria presencia de determinados elementos que no necesitan estar presentes para significarse. No niegan su importancia, sino la innecesaria visibilidad de su localización. Se abren así silencios y vacíos aparentes, ya que suponen, en realidad, el desplazamiento- o el aplazamiento indefinido- de palabras que no pueden o no necesitan ser nombradas en el discurso

⁵¹ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, p.94.

para hacer llegar su significado. El concepto de la negatividad nos aproxima de nuevo a otra forma de entender el concepto de silencio⁵². La negatividad es el espacio que queda abierto cuando el discurso no puede- o no debe- alojarlo todo en él. En el caso de la implicación y la omisión que vienen desde lo tácito, se trata de una palabra cuya presencia no necesita hacerse explícita porque está incluida en el sentido global del discurso. La ironía o la alusión remiten también a un significado que se aloja igualmente en las palabras que sí se han hecho explícitas. Todo se establece en un juego de falsos vacíos, ya que hay palabras que no necesitan ser nombradas para que comparezcan igualmente en el discurso. Son palabras accesibles, que asisten a sus propios significados desde fuera del texto. Sin embargo, hay zonas más complejas de la negatividad. Hay determinadas realidades que no encuentran su palabra. Su existencia y significados se intuyen, pero no logran materializarse, por lo que el texto carece de tejido verbal para poder manifestarlas. Puede entonces describirse el lugar que abren y dejan sin ocupar, única señal de su existencia.

Cuando algo no tiene palabra son necesarias muchas de ellas para poder construir una mínima aproximación. Es la paradoja de la mística, que tiene que explicar un indecible desde la palabra. En el acercamiento a lo sagrado y a la trascendencia, en el mensaje absoluto, el hombre enmudece. La palabra ya no es un acceso, sino una realidad insuficiente para alojar determinados sentidos y experiencias.

La palabra no puede abrirse con facilidad a nuevos significados porque les impone desde el principio una fuerte restricción. La palabra cierra sobre la realidad que define un campo atributivo limitado. La posible evolución del sentido de esa realidad queda cortada si no es por el camino de la redefinición, lo que obliga, en última instancia, a la búsqueda de una nueva palabra que vendrá a ejercer la misma función reductora. Hay, sin embargo, realidades cuya complejidad y naturaleza

⁵² "The modern coinage *negativity*, or some equivalent means of eschewing indicative terminology, becomes inevitable when we consider the implications, omissions, or cancellations that are necessarily part of any writing or speaking. These lacunae indicate that practically all formulations (written or spoken) contain a tacit dimension, so that each manifest text has a kind of latent double". Sanford Budick and Wolfgang Iser, *Languages of the unsayable. The play of Negativity in Literature and Literary Theory*, California, Stanford University Press, 1987, p.12.

cambiante impiden que puedan ser adscritas a una palabra. La imposibilidad de agotar su conocimiento impide también la posibilidad de cerrar su definición. Filosofía, mística y poesía se alojan en el silencio cuando desde la limitación del hombre se trata de alcanzar la infinitud que la excede. Cuando no puede alcanzarse plenamente una realidad, nada puede ser concretado ni afirmado sobre ella. Resta entonces como posibilidad la negación, afirmar lo que no es para desalojar del mundo todo aquello que no logra trascenderlo. De esta forma, el silencio aplaza indefinidamente aquello que el hombre vive, siente e intuye fuera de la palabra.

Hay una constante que siempre aparece asociada al silencio. Al margen de aquellas consideraciones, que apenas han sido esbozadas aquí, en torno al concepto del silencio- su ambigüedad y polisemia, su capacidad para albergar aquello que no forma parte de su naturaleza pero que puede expresarse en él-, siempre queda un margen de difícil acceso. De todo aquello que el silencio no llega a ser, a pesar de contenerlo, siempre aparece un espacio de recepción en permanente espera. Sea cual sea el significado o forma que alcance, el silencio se ofrece como el lugar que preserva en el hombre el espacio para aquello que antes de poder manifestarse ya existe. La dificultad que encuentra la palabra es no poder adelantarse para nombrar aquello que, en camino, está por llegar.

A lo largo de la historia, todos los cambios sociales y culturales que ha vivido el ser humano han modificado también su relación con la palabra y el silencio. La forma de ver y entender el mundo que rodea al hombre ha evolucionado tanto, que los instrumentos para acceder a él también debían hacerlo. Aunque no podemos detenernos es una exhaustiva biografía de la palabra y el silencio, sí resulta interesante considerar algunos de sus significados y cambios más importantes. Conocer estas variaciones puede ayudarnos a entender hoy, desde los lugares que han perdido, los nuevos espacios que dominan estas dos categorías esenciales en la comunicación humana, especialmente en la escritura, soporte constante del hombre. Al fin y al cabo, la escritura no es sino palabra que entre entra en el silencio para salvarse de él.

2.2. El eco del silencio. Silencio y palabra desde la antigüedad

Desde la antigüedad clásica, la relación del ser humano con el silencio está indisolublemente unida a la palabra. El hombre puede llegar al mundo en la medida en que pueda hacerlo su palabra. Aquello que no llega a ser pronunciado comienza su lenta disolución en el cerrado espacio de la interioridad. La palabra, sin embargo, rescata al ser humano de un mundo sin lenguaje. Sin embargo la palabra es siempre un medio, y como intermediaria impone un espacio entre el hombre y la realidad. Benjamin recuerda que el hombre abandona el nombre por la palabra, lo que lo condena a la mediación. El precio es el olvido del origen, el alejamiento de la pureza de un mundo sin intermediarios, ya que el hombre:

“Al convertirse por el lenguaje en una metáfora de sí mismo, se desgajó para siempre del mundo natural y entró en ese mundo artificial- la conciencia, la cultura, la historia-en que vive como miembro de una comunidad. Así, por el lenguaje, el hombre se humaniza, y también por el lenguaje, el hombre se enajena y deshumaniza. Se enajena porque el mundo creado por la cultura le obliga a abandonar eso que originalmente fue. Volver a la inocencia animal quiere decir dejar de ser hombre; continuar en el seno de esa cultura quiere decir vivir desposeído de su fundamento originario.”⁵³

Benjamin también expone esta idea de pérdida por la cual el hombre, desde el origen de la Creación, recurre a la palabra como un intermediario que modifica su relación con el mundo y el conocimiento, ahora siempre exterior:

“Dado que el ser humano se extrae de la pureza del lenguaje del nombre, lo transforma en un medio; de hecho en un conocimiento que no es adecuado, y que, por consiguiente, convierte parcialmente al lenguaje en *mero signo*.”⁵⁴

⁵³ Jaime Alazraki, “Para una poética del silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (enero-marzo 1979), p. 163.

⁵⁴ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 71.

La consecuencia es un proceso que se vuelve irreversible desde el momento en el que, al preguntarse por lo bueno y lo malo en el espacio edénico, el hombre entra en el lenguaje: “el hombre, con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería.”⁵⁵ Una vez iniciado este proceso, el hombre pierde la memoria del primer lenguaje para someterse a la palabra, que se traiciona y se deshace a sí misma al exponerse como significante, derramando y perdiendo lo que ya contenía el hombre. Para intentar frenar esa pérdida constante de significado, para detener la deriva, paradójicamente, se vuelve una y otra vez a la palabra, lo que explica la charlatanería a la que se entrega el ser humano, tal como mencionaba Benjamin:

“Hablando, la voz que ha de ser retenida, en la que viene envuelto el líquido divino de la memoria, la voz del tiempo que conserva el recuerdo de la primera vez, que conoce la lengua natural de la naturaleza, la lengua primordial o de primer orden, la de aquel tiempo, aquella Edad de Oro en la que todavía los hombres se comunicaban con los dioses y los animales (...), esa voz se pierde totalmente cuando se pronuncia una palabra, cuando se abre la boca; por la boca se escapa la voz de la memoria con una fuerza incontenible, la palabra *dicha*, el significante, traiciona el significado al ponerlo al descubierto, al descubrirlo, al violar el secreto de los iniciados. Una vez dicha, la voz del tiempo escapa en la palabra, circula ‘de boca en boca’, se desgasta y pierde todo valor, y es necesario rellenar eterna e infructuosamente el tonel de las palabras, se habla y se habla sin cesar, sin poder dejar de hablar, sin poder cerrar- clausurar, sellar- la boca: se emprende una producción frenética y desmesurada de significantes en la esperanza loca y vana de que su infinita acumulación será algún día bastante para alcanzar un significado; cuando alcanzarlo es precisamente lo que se vuelve imposible cuando el secreto se ha revelado, irreprimido y descubierto, cuando la voz ha devenido significante. Lo dicho es lo derramado, lo olvidado.”⁵⁶

⁵⁵ Op.cit., p. 72.

⁵⁶ José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992, pp. 71-72.

Todas estas intuiciones revelan la sensación de pérdida que el hombre ha vivido siempre en la palabra. La necesidad de que interceda por él para llegar a la exterioridad- para responder a la alteridad- condiciona que su significado se supedita al de la palabra. La palabra es pérdida, conlleva una mínima rendición de la esencialidad del ser humano que no necesita someterse bajo la forma, pero también es acceso. En cada palabra, el hombre comienza a cercar el mundo, superpone en él toda una serie de significados e interpretaciones para forjar unos límites que faciliten su comprensión –aunque reduzcan también los márgenes de lo posible-. La palabra no puede evitar limitar la extensión de cada significado entre los ajustados márgenes de su definición. Cada idea se expande y contrae desde el espacio que la palabra pueda otorgarles. Tal como advertía Wittgenstein, “los límites del lenguaje significan los límites de mi mundo.” Esta intuición del límite lleva a una cuestión esencial que la filosofía trata de resolver, tal como resume Eugenio Trías:

“Se pregunta, en efecto, por lo que *puede* conocerse (Kant), por lo que *puede* saberse desde la finitud (*Fenomenología* de Hegel), por lo que *puede* comprenderse o proyectarse (*Ser y Tiempo* de Heidegger), por lo que *puede* decirse o proponerse (*Tractatus* de Wittgenstein).

Se pregunta por el *poder* del *lógos*. Pero de un *lógos* arraigado *aquí*, en ese lugar que es siempre *eso que soy (ego cogito/sum)*. ¿Hasta dónde alcanza mi poder, el poder de lo que puedo conocer, decir, proyectar o proponer? ¿Dónde radica el límite mismo de ese poder? ¿Es posible, bajo ciertas condiciones que deben especificarse rigurosamente, rebasar esa limitación, ese confín, ese cerco en donde irradia el poder propio? ¿Bajo qué paradójicas condiciones se hace viable que dicho poder propio se desborde?”⁵⁷

El *poder del logos* sobre el que reflexiona Trías es uno de los grandes interrogantes que siempre se ha planteado el hombre⁵⁸. Por la palabra el hombre llega

⁵⁷ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000, p. 48.

⁵⁸ Ya desde el libro del *Eclesiastés* se plantean los límites del conocimiento humano al reconocer una parte a la que el hombre no podrá acceder nunca: “Todo esto lo intenté con la sabiduría. Dije: Seré sabio. Pero eso estaba lejos de mí. Lejos está cualquier cosa, y profundo, lo profundo: ¿quién lo encontrará?”, *Eclesiastés*, 7, 23-24.

a todos los ámbitos en los que se manifiesta la realidad. Penetra en ellos alimentando el lenguaje, abriendo en él nuevos surcos para semillas futuras. Palabra y pensamiento mueven, equilibran, modifican y construyen lo que el hombre contiene. Uno y otro son alimento y retorno mutuos. El cuerpo es el campo donde opera todo proceso que vincula al hombre consigo mismo y con la realidad que percibe, y en él y desde él, la palabra actúa.

La irrupción del lenguaje, que modificó la relación del ser humano con la realidad exterior, también cambió al hombre desde dentro. El hombre ya no es un interlocutor silencioso ante el mundo que lo acoge. La palabra permite rebasar la primera frontera que le separa del mundo, su propia conciencia, y confrontar su verdad con la verdad del exterior. La subjetividad sale así al encuentro de otras percepciones que puedan enriquecerla. En palabras de Emilio Lledó:

“El lenguaje permitió trasvasar algo de la experiencia individual a un espacio colectivo, en el que el decir abría la puerta a una nueva estructura ontológica más amplia que la que ofrecía la naturaleza.”⁵⁹

El hombre, al pronunciarse, constata que la palabra tiene un efecto y a ella consagra el poder de transformar la realidad, especialmente cuando se percibe incompleta, imperfecta. La palabra es uno de los mayores actos de revelación del que es capaz el ser humano. Todo lo que es, siente y piensa el hombre puede- con mayor o menor acierto- hacerse palabra. En esta transformación hay una apertura hacia el exterior. En ella el ser humano se entrega y se expone de igual modo para recibir la impresión de cada palabra. La palabra comunica, indaga, transforma. Cuanto más se domina, más se acrecienta su valor y su poder. El hombre no tarda en descubrir en la palabra una apertura hacia espacios que difícilmente podría dominar sin su mediación. La persuasión y la curación son dos de las potencias más importantes que, desde la

⁵⁹ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2000, p.69.

antigüedad, se reconoce en la palabra.⁶⁰ Cantada, recitada o escrita, se ha confiado a la palabra la posibilidad de inundar todos los abismos.

La palabra irrumpe en la creación desde el momento mismo de su fundación. La potencia creadora de la palabra se materializaba en su poder para nombrar, en la posibilidad de acotar y fragmentar el mundo y reducirlo a una parte inteligible por el mero hecho de poder nombrarlo. Hay en la palabra un medio de aproximación para invocar cada realidad sin necesidad de su presencia física. Nombrar es, también, constatar la existencia, poder, gracias a la palabra, apropiarnos de ella. Pero el hombre no se limita a señalar, necesita proyectar su pensamiento, apropiarse de lo señalado, construirse sobre cada realidad para trascenderla.⁶¹ La palabra, que concreta y excluye significados en cada asignación, es también, paradójicamente, instrumento contra el límite. Después de encerrar la realidad en ella, el hombre pretende horadarla con la palabra. Es en este movimiento de trascendencia donde el ser humano entiende que la palabra no es sólo un mero utensilio para la representación y comienza a vislumbrar su poder de irradiación. La palabra interior, que sostiene y edifica al individuo, sale de él al encuentro del mundo.

Sin embargo, no todo se transforma en huella. El ser humano, al hacerse palabra, entrega una parte de sí. Y en esa entrega debe abandonarse sin saber qué parte de él perdurará. A la espera de la resonancia que su palabra pueda alcanzar, el

⁶⁰ En su estudio *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Pedro Laín Entralgo se aproxima a los efectos terapéuticos y al poder transformador de la palabra desde la filosofía y la medicina. La utilización mágica y la utilización natural de la palabra, usos identificados en el ensalmo y en el decir sugestivo, hablan del poder de la palabra más allá de su función meramente comunicativa. Para un mejor conocimiento del poder sanador de la palabra remitimos, pues, a esta obra.

⁶¹ Aunque advierte que el pensamiento griego no prescindirá del mito, Laín Entralgo admite que “El clasicismo griego sería la obra de un tránsito de lo *mítico* a lo *lógico*, de un modo de vivir en el cual la palabra del hombre nombra imágenes, a otro en el cual expresa conceptos” o, de un modo más exacto, dado que el mito no desaparecerá de la cultura y mentalidad griegas: “el pensamiento jónico fue el tránsito de un *logos* preponderantemente mítico a un *logos* preponderantemente noético”. Pedro Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 74-75.

hombre aprende todas las condiciones que debe cumplir para intensificar su efecto.⁶² Cada individuo contiene, moldea y utiliza la palabra de un modo diferente, por lo que su poder no será igual en todos los hombres. La palabra incrementará su potencia bajo determinadas circunstancias. En la desigual capacidad del hombre para la palabra se desvela también la diferente fuerza que esta puede alcanzar. El ser humano descubrirá que una especial habilidad para su manejo, junto con un profundo conocimiento de su naturaleza y posibilidades- desarrollado todo ello por la retórica- aumenta el poder de la palabra para actuar sobre el otro y sobre la realidad. Desde su capacidad sugestiva y transformadora, el hombre busca en la palabra la curación de sus limitaciones, la prolongación de su cuerpo y la resolución de todos sus deseos y necesidades.

También en la catarsis es necesaria la intervención de la palabra. En la génesis y la estructura de la catarsis trágica, a partir de la *Poética* aristotélica, Laín Entralgo distingue los distintos momentos que se suceden. Tras el conocimiento a través del dolor y la muerte que muestra la tragedia, adviene el momento *dianoético o lógico*⁶³, al que seguirán el *patético* o *afectivo* y el *somático*. El silencio, que parece momentáneamente adueñarse del espectador, cede pronto ante el movimiento de la palabra, que revela todo su poder transformador. La palabra, a pesar de ser un instrumento imperfecto, tiene la capacidad de sanar y purificar al hombre. Pero la sanación del cuerpo y del alma se revela insuficiente cuando el ser humano está

⁶² Para Eurípides, “El habla no tiene la misma fuerza en la boca de hombres oscuros que en la de los hombres prestigiosos” (Hec., 293-295). Para que la palabra pueda ser realmente eficaz, Aristóteles establece las cualidades del locuente, las condiciones que deben mediar en su relación con el oyente y la naturaleza del discurso. Cuando estas circunstancias se dan de un modo favorable, la palabra puede mostrar su mayor fuerza: la persuasión y la purificación.

⁶³ Laín Entralgo explica “la iluminación dianoética suscitada por el logos del poema” que acontece en el proceso catártico. El logos exterior de la tragedia encuentra el logos interior del espectador para ponerlo en movimiento, tensionarlo con el fin de liberarlo de aquello que lo confunde e impide su purificación: “El conocimiento de que he hablado no es una iluminación inefable; es sobre todo un proceso psicológico de expresión verbal. Mediante la anagnórisis, el espectador aprende a expresar ordenada y satisfactoriamente lo que sucede en la escena y lo que sucede en su alma; pasa, pues, de la confusión indecible al saber decible.” Pedro Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 217.

condenado a la muerte, por lo que la palabra muestra su verdadera finalidad, su sentido último. El ser humano sabe que no sobrevivirá al tiempo, pero en el indeleble cuerpo de la palabra puede salvar su extinción. La palabra es la memoria, la inmortalidad, el mecanismo para subvertir la temporalidad que aprisiona al hombre. El lenguaje, y más tarde la escritura, abren el proceso por el cual el hombre ya no es mera presencia en el mundo: “Mientras la phýsis presenta el cerrado y silencioso universo de la mera presencialidad, las letras (grámmata) hablan.”⁶⁴

Más allá del tiempo y de la muerte, lo sagrado espera para la ascensión del hombre que lo salve de su efímero tránsito sobre el mundo finito y perecedero. La palabra es invocada para intentar la unión con la divinidad. Aun cuando el silencio se imponga, el hombre seguirá buscando la palabra, principio creador absoluto. Sin ella se derrama el temor a la disolución de lo vivido. La palabra no sólo explica y comunica la experiencia, también la contiene, mantiene un resto de ella. Incluso en la inefabilidad de la experiencia mística, el ser humano confía en que el verbo vuelva a brotar para solidificar la vivencia. Antes que comunicación, la palabra tiene que ser confirmación, cuerpo vivo de una extinción.

Las principales potencias de la palabra cambiarán, sin embargo, con el tiempo. Su poder contra la enfermedad, la muerte o la adversidad no será siempre el mismo. El estatuto de la palabra ha variado conforme han cambiado las estructuras sociales, políticas y religiosas desde la antigüedad. Marcel Detienne estudia estos procesos por los cuales la palabra ha pasado de tener una entidad inquebrantable a plantear una serie de problemas en su relación con la realidad y otras categorías ajenas a ella. Todos estos cambios se integran en el conocido proceso que lleva de un pensamiento mítico y religioso, que se limita a describir un mundo ya dado, a otro racional que necesita cuestionarlo. En un primer momento, tal y como hemos visto, la palabra es una potencia, una facultad que solo determinados hombres pueden desarrollar. El poeta es uno de ellos. La palabra cantada es la única que puede aspirar a llegar hasta el origen y tiene, además, un poderoso efecto en quien la escucha. La función del poeta es cantar

⁶⁴ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2000, p.65.

los hechos de los dioses y los grandes hombres. Nos interesa aquí detenernos en la importancia de la alabanza que estudia Detienne:

“Respecto a sus afinidades con el Olvido, la Desaprobación es el aspecto negativo de la Alabanza: simple doblete de *Lethé*, defínese como el Silencio. Olvido o Silencio, he ahí la potencia de muerte que se yergue frente a la potencia de vida, Memoria, madre de las Musas. Tras el Elogio y la Desaprobación, la pareja fundamental de las potencias antitéticas la constituyen Mnemosyné y Lethé. La vida del guerrero se juega entre estos dos polos. Corresponde al maestro de Alabanza el decidir que un hombre ‘no sea ocultado tras el velo negro de la oscuridad’ o que le hagan fracasar el Silencio y el Olvido, que su nombre brille en la luz resplandeciente, o que sea definitivamente condenado a las Tinieblas. El campo de la palabra poética se equilibra por la tensión de potencias que se corresponden dos a dos: por un lado, la Noche, el Silencio, el Olvido; por otro, la Luz, la Alabanza, la Memoria. Las hazañas que se silencian mueren”⁶⁵

La identificación de la palabra con la luz se produce por la capacidad de iluminar desde la alabanza la existencia del individuo que con sus actos logra la notoriedad suficiente para el reconocimiento de su valía. Esta luz será fijada por la palabra, memoria escrita en el canto del poeta, destinada a vencer el tiempo. El silencio es la muerte de la palabra, la imposibilidad de vivir eternamente en ella. El olvido supone la destrucción definitiva del hombre que no ha logrado el mérito suficiente para ser reconocido e inmortalizado en la palabra. El poeta es el administrador de la memoria, único trayecto hacia lo eterno:

Sólo la Palabra de un cantor permite escapar del Silencio y de la Muerte: en la voz del hombre privilegiado, en la vibración armoniosa que hace ascender la alabanza, en la palabra viva que es potencia de vida, se manifiestan los valores positivos, y desvélese el Ser de la palabra eficaz. Mediante su alabanza el poeta concede al hombre, que por naturaleza carece de ella, una ‘memoria’ (...) En el plano de la palabra cantada, la Memoria posee, pues, un doble valor: por una

⁶⁵ Marcel Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia clásica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 33-

parte, es el don de videncia que permite al poeta decir una palabra eficaz, formular la palabra cantada; por otra, esta misma palabra cantada es una palabra que jamás deja de ser, e identificase con el Ser del hombre cantado.”⁶⁶

El silencio es aquí una potencia negativa que se identifica con la negación del ser. Ser silenciado es caer en el olvido, lo que supone la extinción absoluta del individuo. La memoria es la única prolongación posible, la única forma de sobrevivir a la muerte y alcanzar la inmortalidad. Aquellos hechos que no son alabados en la palabra poética no pueden consagrar al hombre que los ha llevado a cabo. Hay una forma de eternidad que solo puede lograrse en la palabra-memoria y a ella se consagra la propia vida. La fama y la gloria son los caminos que conducen a esta supervivencia por la palabra. En la *Ilíada*, Aquiles porta la fatalidad de su destino como la condición que ha de cumplir para alcanzar la gloria⁶⁷. Así, en el Canto IX, vv 410-416:

“Mi madre, Tetis, la diosa de argénteos pies, asegura que a mí
dobles Parcas me van llevando al término que es la muerte:
si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los troyanos,
se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible;
en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria,
se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera
y no la alcanzaría nada pronto el término que es la muerte.”

Son numerosas las referencias que anuncian su temprana muerte a lo largo del poema. Tanto Aquiles como su madre, la diosa Tetis, aluden con frecuencia al

⁶⁶ Op.cit., p. 34.

⁶⁷ Al igual que Homero, Shakespeare reflejó el poder de la palabra para inmortalizar a aquel cuya alabanza queda para siempre inscrita en la memoria colectiva o en la escritura. El conocido *Soneto XVIII* deja constancia en sus últimos versos de esta inmortalidad alcanzada en la palabra: “When in eternal lines to time thou grow’st:// So long as men can breath or eyes can see, // So long lives this, and this gives life to thee.”

inminente final del héroe.⁶⁸ La insistencia en este fin próximo reclama la gloria para Aquiles. La precipitada muerte del héroe es el pago por la eternidad. Troya será el último umbral de Aquiles. En ella aguarda su muerte, portadora del honor y fama inmortal que alcanzará finalmente. Sin embargo, a pesar de tener la certeza de su fin inminente, Aquiles duda sobre las garantías de inmortalidad que su efímero destino ha de traerle. El temor de Aquiles de morir sin honor solo se calmará cuando los dioses le aseguren la ansiada gloria:

“No des a tus brazos reposo del combate, que a todos igual doblega,
hasta acorrallar en las ilustres murallas de Ilio a la hueste
troyana que logre huir y, tras arrebatarse la vida a Héctor,

⁶⁸ “¡Madre! Ya que me diste luz para una vida efímera, honor me debió haber otorgado el olímpico Zeus altitonante” (Canto I, vv. 351-352); “¡Sin llanto y sin pena junto a las naves debiste quedarte sentado, ya que tu sino es breve y nada duradero! Temprano ha resultado ser tu hado e infortunado sobre todos ha sido; por eso, para funesto destino te alumbré en palacio” (Canto I, vv. 415-418); “Honra a mi hijo, sujeto al más temprano hado entre todos” (Canto I, v. 17); “Mas sucedió así para que sufrieras penas infinitas en el alma por el fallecimiento de tu hijo, a quien no volverás a dar la bienvenida de regreso a casa” (Canto XVIII, vv. 88-90); “Por lo que dices, pronto ya, hijo mío, llegará el destino; pues en seguida después del de Héctor tu hado está dispuesto” (Canto XVIII, vv. 95-96); “Pues el destino de ambos es que enrojecamos la misma tierra aquí, en Troya, ya que tampoco a mí me darán la bienvenida de regreso al palacio Peleo, el anciano conductor de carros, y Tetis, mi madre, sino que la tierra me acogerá aquí en su seno” (Canto XVIII, vv. 329-333); “Me concedió un hijo, al que alumbré y crié para ser el más notable de los héroes, que pronto creció cual retoño –y yo lo crié como a la planta sobre la colina del viñedo y lo envié con las corvas naves hacia Ilio a luchar contra los troyanos- y ya no volveré a darle la bienvenida de regreso a casa, dentro de la morada de Peleo” (Canto XVIII, vv. 436-441); “¡Ojalá pudiera esconderlo lejos de la entristecedora muerte, cuando el atroz destino le llegue” (Canto XVIII, vv. 464-465); “¡También tu propio destino, Aquiles, semejante a los dioses, es perecer al pie de la muralla de los acaudalados troyanos” (Canto XXIII, vv. 80-81); “Qué también un mismo ataúd encierre juntos nuestros huesos, y que sea la áurea urna que te procuró tu augusta madre” (Canto XXIII, vv. 91-91); “Bien estaría que te unas a una mujer en el amor, pues no sólo ya no me vivirás largo tiempo, sino que además cerca de ti se aproximan la muerte y el imperioso destino” (Canto XXIV, vv. 130-132); “Mas la divinidad también le procuró una desgracia, pues no tiene en el palacio descendencia de hijos herederos del poder; un solo hijo engendró destinado a una muerte prematura” (Canto XXIV, vv. 540-541).

regresa a las naves. Te concedemos que ganes la gloria”

(Canto XXI, vv. 294-297)

El consuelo de entregar la vida heroicamente a cambio de pervivir para siempre en las alabanzas y memoria de los hombres es expresado por otro de los grandes héroes de la *Ilíada*. En la hora de su muerte, Héctor acepta su inevitable final, aunque sabe que necesita de un último acto heroico que le permita alcanzar la fama suficiente para sobrevivir, en ella, al tiempo:

“¡Ay! Sin duda los dioses ya me llaman a la muerte.

Estaba seguro de que el héroe Deífobo se hallaba a mi lado;

pero él está en la muralla, y Atenea me ha engañado.

Ahora sí que tengo próxima la muerte cruel; ni está ya lejos

ni es eludible. Eso es lo que hace tiempo fue del agrado

de Zeus y del flechador hijo de Zeus, que hasta ahora me

han protegido benévolos; mas ahora el destino me ha llegado.

¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria,

sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros!”

(Canto XXII, vv. 296-305)

Este era el poder de la palabra ante los héroes, alejar su nombre, para siempre inmortal, del silencio. El deseo de Aquiles se ve cumplido desde el primer verso de la *Ilíada*. Su nombre aún es pronunciado, su fama ha atravesado todos los siglos. Residencia de la inmortalidad, en cada palabra cantada, Aquiles pervive. Participar de lo extraordinario conduce a la alabanza, y la alabanza asegura el recuerdo, emisión constante de un nombre que perdura. Pero la palabra no se mantendrá indemne. El proceso al que antes aludíamos, y en el que la sacralidad e infalibilidad de la palabra era aceptada, empieza ahora a cuestionarla. La palabra, capaz de inmortalizar las grandes hazañas y mediar entre el hombre y las divinidades, cesa su elevación para instalarse en la ciudad. Allí pierde la verticalidad que asciende hasta los dioses. En su

horizontalidad mundana, la palabra discurre entre los intereses y propósitos de los hombres:

“Por absoluto que sea el imperio de la palabra mágico-religiosa, determinados medios sociales parecen haber escapado a él. Desde la época más remota están en posesión de otro tipo de palabra: la palabra-diálogo. Estos dos tipos de palabra se oponen en toda una serie de puntos: la primera es eficaz, intemporal; inseparable de conductas y de valores simbólicos; privilegio de un tipo de hombre excepcional. Por el contrario, la palabra-diálogo está secularizada, complementaria de la acción, inscrita en el tiempo, provista de una autonomía propia y ampliada a las dimensiones de un grupo social (...) Instrumento de diálogo, este tipo de palabras no obtiene ya su eficacia de la puesta en juego de fuerzas religiosas que trascienden a los hombres. Se funda esencialmente en el acuerdo del grupo social que se manifiesta mediante la aprobación y la desaprobación. Será en las asambleas militares donde, por vez primera, la participación del grupo militar funde el valor de una palabra. Será allí donde se prepare el futuro estatuto de la palabra jurídica o de la palabra filosófica, de la palabra que se somete a la “publicidad” y que obtiene fuerza del asentimiento de un grupo social.”⁶⁹

Este proceso describe la *secularización* de la palabra, es decir, la progresiva pérdida de su condición mágico-religiosa a favor de un valor más racional y pragmático. La palabra ya no es una potencia sino un instrumento y su naturaleza religiosa cede ante su condición y utilidad social. No se busca tanto en ella una mediación como una manipulación que permita la obtención de un beneficio:

“La eficacia mágico-religiosa se ha convertido en la ratificación del grupo social. Es el acta de deceso de la palabra eficaz. Desde ahora en adelante la palabra-diálogo la aventajará. Con el advenimiento de la ciudad, pasa a ocupar el primer puesto. Es el “útil político por excelencia”, instrumento privilegiado de las relaciones sociales. Por ella los hombres obran en el seno de las asambleas, por ella gobiernan, ejercen su dominio sobre el otro. La palabra no está prendida

⁶⁹ Marcel Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia clásica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 87-99.

ya en una red simbólico-religiosa, accede a la autonomía, constituye su mundo propio en el juego del diálogo que define una suerte de espacio, un campo cerrado donde se enfrentan los dos discursos. Mediante su función política el *logos* se convierte en una realidad autónoma, sometida a sus propias leyes. Una reflexión sobre el lenguaje puede elaborarse tomando dos direcciones: por una parte, sobre el *logos*, como instrumento de las relaciones sociales; por otra, sobre el *logos* tomado como medio de conocimiento de lo real. La Retórica y la Sofística exploran la primera de las vías forjando técnicas de persuasión, desarrollando el análisis gramatical y estilístico del nuevo instrumento. La otra vía es el objeto de una parte de la reflexión filosófica: ¿Es la palabra lo real?, ¿todo lo real? ”⁷⁰

La palabra destaca su función como mediadora en las relaciones humanas. Se aparta así de la *aletheia*, para ser un instrumento con distintos fines según los intereses y las relaciones de poder que se establezcan: la persuasión, la alabanza, el placer, el dominio... Es en este uso social de la palabra donde el hombre descubre su potencial para modificar la realidad inmediata gracias, en primer lugar, al efecto que ejerce en el otro. La palabra abre la interioridad del hombre y lo inscribe de lleno en el terreno social. Allí el hombre obtiene respuesta. Frente a la palabra sagrada, mediatizada por los rituales que dirigen su curso, la palabra social se concreta en el intercambio directo. Los dioses que reciben la comunicación de los hombres responden en una relevación que nunca será palabra. Por ello, la palabra se concreta cada vez más en la actividad del hombre, tal como explica Heidegger:

“Desde la época de los griegos, los entes se experimentan como lo que está en presencia. En la medida en que el habla es- la actividad de hablar, tal como se presenta cada vez- pertenece a lo que está en presencia. Se representa el habla desde el hablar, bajo el aspecto de los sonidos articulados, portadores de significación. El hablar es un género de la ‘actividad’ humana.

⁷⁰ Op.cit. pp. 106-107.

Con numerosas variaciones a lo largo de los siglos, esta representación del habla, esbozada aquí sólo a grandes rasgos, ha perdurado como predominante y rectora en el pensamiento europeo-occidental.”⁷¹

Del mismo modo que la palabra cambia su status y utilidad en el tiempo, el silencio también vive la variación de sus significados. Ahora que el hombre se ha instalado en la ciudad, el silencio forma parte de los usos sociales de la palabra. La mediación del silencio actúa sobre todo entre los hombres, cuando antes se unía a la palabra silente de los dioses. La palabra sagrada necesitaba de un silencio ritual que mediase en las relaciones entre el hombre y las divinidades. La utilidad del silencio en los principales rituales religiosos revelaba la necesidad de suspender la palabra en presencia de los dioses o en la cercanía de determinados umbrales que sobrepasan los límites del mundo conocido. Es entonces cuando se confiaba al silencio la capacidad de comunicar. El silencio significa y actúa desde las funciones que se le otorgan, siempre portador de un significado:

“La *comunicación* no es un fenómeno basado exclusivamente en el componente verbal. El gesto, el signo, pueden ser igualmente *significativos*, lo mismo que, en el acompañamiento del canto, lo son la música y la danza: Platón tiene muy claro que los gestos de la danza, las figuras, pueden estar cargados de un contenido *moral* (o, mejor, *inmoral*). La *mimesis* de la danza tiene el mismo valor que la de la palabra. Y la palabra nunca se dice sin gesto. Pero, junto a estos elementos, es evidente que en todo contexto comunicativo el silencio puede tener una gran elocuencia. (...) Por sí solo o por oposición a la palabra y el canto, el silencio adquiere una significación generalmente muy nítida.”⁷²

⁷¹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1987, p. 221.

⁷² Tras esta consideración sobre el significado del silencio en la comunicación, *per se* o en solidaridad con otros elementos, Emilio Suárez de la Torre resume los principales significados del silencio en los rituales de la Grecia antigua. Destaca, en primer lugar, el silencio respetuoso en las ceremonias sagradas, fundamental en presencia de los dioses. En relación con la epifanía, el silencio destaca por su valor protector y en las ceremonias sagradas se descubre una gran variedad de usos del silencio. Para el autor, “el *Himno a Démeter* establece un modelo importantísimo para diversos aspectos de la religión y los ritos griegos, entre ellos la función del silencio.” De igual modo, el silencio resulta conveniente en determinadas plegarias y adquiere una función purificadora cuando se prescribe para

Sin embargo, el silencio que se vincula a la palabra ya secularizada, la palabra como un instrumento para lo social, tiene un significado diferente. Las condiciones que regulen el uso social de la palabra no tienen que ver con rituales destinados a establecer el espacio necesario para la comunicación con lo sagrado, sino con convenciones destinadas a establecer las relaciones de poder de la vida en sociedad.

El silencio también tendrá un uso social y político. El silencio se presta a la manipulación, el engaño, el ocultamiento, la ambigüedad deliberada y a la represión, pero surge también como compensación ante el exceso de la palabra o su uso vacío e imprudente. Del mismo modo, el silencio identifica la sabiduría de quien no se deja precipitar por el valor inmediato de la palabra. Si en los rituales religiosos el silencio acompañaba a la palabra como un medio para iniciar el contacto con los dioses o para señalar la forma más adecuada de mostrarse ante ellos, en la práctica social el silencio se revela para fines muy variados, destinados la mayoría de ellos a la consecución de una posición ventajosa en las relaciones sociales. Muchas palabras y significados son silenciados por la mayor utilidad de su reserva. Poco a poco, el hombre desgrana todas las posibilidades del silencio y escoge entre todas ellas la más conveniente según su propósito. Para poder administrar el uso de la palabra se necesita el apoyo y relevo del silencio. Al igual que le sucede a la palabra, el silencio también puede ser materia moldeable, un instrumento al servicio del hombre.

En la antigüedad, el hombre vive un momento de fe en la palabra. Aunque advierte sus peligros y limitaciones, la palabra no deja de ser posibilidad de comunicación, de conocimiento y acceso. La palabra ha creado el mundo y otorga también al hombre la capacidad de crear. El hombre se recluye en ella porque eleva su condición humana por encima de sus límites más inmediatos. La palabra, desde sus orígenes religiosos hasta su secularización final, no ha hecho sino llevar cada vez más lejos las fronteras del hombre. Percibida como un don o como un instrumento,

“la reintegración en la vida normal, tras el período de aislamiento y silencio.” Por último, el autor destaca “el valor del silencio en las ceremonias fúnebres, el otro contexto ritual en que es especialmente significativo”. Emilio Suárez de la Torre, “Silencio ritual en la Grecia antigua”, *Revista de Ciencias de las Religiones*, 2007, XIX, pp. 43-52.

otorgada o adquirida, la palabra mueve el mundo. Sin embargo, este logocentrismo que media en la relación entre el hombre y el mundo, y que comienza en la antigüedad, será desmantelado con la irrupción de otros lenguajes no verbales que pueden dar cuenta de ámbitos de la realidad que escapan de la formulación verbal. Ante un mundo cada vez más complejo y extenso, la palabra muestra progresivamente sus limitaciones:

“La primacía de la palabra, de lo que puede decirse y comunicarse en el discurso, es característica del genio griego y judío y llegó hasta el cristianismo. El sentido clásico y el sentido cristiano del mundo se esfuerzan para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, el derecho, el arte de la historia, son empresas para encerrar dentro de los límites del discurso racional el total de la experiencia humana, el registro de su pasado, su condición actual y sus expectativas futuras. El código de Justiniano, la Summa de santo Tomás, las crónicas del mundo y los compendios de la literatura medieval, la Divina Comedia, son intentos de abarcar la totalidad. Son testimonios solemnes de la creencia en que toda la verdad y todo lo real- con la excepción de una zona reducida y curiosa en la cumbre misma- pueden alojarse dentro de las murallas del lenguaje.

Esta creencia ya no es universal. La confianza en esta posibilidad del lenguaje comenzó a desaparecer después de la época de Milton. Las razones y la historia de esta desaparición iluminan con gran claridad las circunstancias de la lengua y la literatura modernas.”⁷³

La palabra irá revelando sus vacíos y carencias hasta llegar a descubrir los límites de su insuficiencia. La palabra que servía para cuestionarlo todo es ahora también cuestionada. El hombre se vuelve contra su propio instrumento para descubrir sus deficiencias. Reconocer sus límites e imperfecciones supone, en última instancia, admitir también las limitaciones del ser humano, incapaz de llegar allí donde la palabra no puede llevarle.

⁷³ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 2013, p. 31.

2.3. La resistencia del silencio. Palabra y silencio en la modernidad.

La relación del hombre con el silencio ha cambiado no solo por su vinculación con la palabra. La transformación del mundo- y la forma de habitarlo- ha supuesto la irrupción del ruido en la vida diaria, una presencia que se hace constante y, por ello, necesaria para el reconocimiento de la cotidianidad. Este hecho, agravado por la apertura de la tecnología al mundo de las comunicaciones y la entrada masiva de información, reduce la posibilidad del silencio. Incluso la lectura, que había impuesto su naturaleza silente desde hacía siglos, vuelve otra vez hacia la oralidad. Cardoso e Cunha señala este proceso en el que la lectura pierde su vínculo con el silencio. La conocida oposición platónica que identifica el silencio con la pintura y la escultura, frente a la retórica que opera mediante la palabra, se situaba en un contexto en el que los textos eran leídos en voz alta. Sin embargo, esa oposición, que no resultaría pertinente en un momento en el que la lectura se realizaba en silencio, vuelve a estar vigente gracias a la creciente importancia de la oralidad en las sociedades modernas: “O retorno da oralidade nas contemporâneas sociedades de mediação eletrônica repõe porventura a dualidade platônica.”⁷⁴ La palabra, de nuevo, se desvincula del silencio.

Las nuevas tecnologías reclaman un espacio importante en nuestras formas de comunicación. La abundancia de la palabra desvirtúa su valor y limita su permanencia, enterrada en su propio exceso. El paso de sociedades rurales a sociedades urbanas inició la extinción progresiva del silencio. En el mundo rural, el silencio, apenas enturbiado por sonidos del medio natural, marca la cotidianidad del hombre. En este contexto, el ruido es la ruptura de la normalidad. Sin embargo, en el espacio urbano este orden se invierte⁷⁵. Las sociedades actuales no mantienen una relación natural

⁷⁴ Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 37.

⁷⁵ La intensa actividad de la vida urbana y su progresiva mecanización han traído el ruido como principal característica de su paisaje: “Fazendo parte integrante da paisagem sonora contemporânea, há, contudo, um elemento em especial que, de forma mais ou menos difusa, exerce um relevante papel nas nossas sociedades urbana e mecanizadas, o ruído.” Estos “sons da antropofonia” no son un

con el silencio. El silencio es la anomalía, una interrupción de un sonido incesante presente en todos los ámbitos. El paisaje sonoro se ha ido nutriendo de nuevos ruidos gracias a la irrupción de la tecnología moderna. El hombre se educa en la presencia constante del ruido, uno de los elementos que mejor identifica las ciudades modernas. El ruido abre el mundo y en él el hombre encuentra un medio que asegure su propio espacio, supliendo en el sonido la necesidad de la palabra, ausentándose en él, permitiendo que el ruido sea por sí solo la única presencia necesaria.

Frente a la técnica y la ruidosa imposición de su presencia constante, el silencio es una resistencia, una parcela que se cierra ante la interminable invasión diaria. El silencio procura una momentánea forma de no existencia que sustrae al individuo de la extenuante obligación de dar permanente respuesta a todo lo que ocurre a su alrededor, de actuar y tener que elegir, exigencia que Philippe Breton identifica como la “continuidad comunicativa que implica todo el tiempo al individuo.”⁷⁶ El silencio es un umbral abierto que permite un breve abandono del mundo para luego regresar al movimiento perpetuo de su incesante actividad. Identificado con el descanso y la quietud, el silencio es considerado en las sociedades modernas un bien necesario y cada vez más escaso.

El alejamiento del silencio implica también la dificultad para la vivencia interior, la reflexión y la calma. El silencio detiene al individuo frente a un mundo en constante cambio que excluye a todo aquel que no sigue su inercia. El vacío se intenta colmar con palabras. Tal y como afirma Le Breton, “estamos muy lejos de una *cultura del silencio*, de una relación con el mundo marcada por una plenitud tan grande que hace inútil la

elemento ambiental integrado sin más en la vida diaria, ya que ejercen sobre ella un claro dominio: “Os sons dos novos meios são uma espécie de banda sonora de uma nova realidade social, mas são também um instrumento que permite interferir nessa realidade.” Carlos Alberto Augusto, *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, pp.27-29.

⁷⁶ Philippe Breton, *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000, p.158.

palabra".⁷⁷ La palabra surge como mecanismo de seguridad al procurar un referente, un medio de inclusión en la corriente comunicativa que inunda diariamente el mundo. El problema es que esta inclusión no se resuelve únicamente con una participación más o menos regular en los cauces comunicativos abiertos. La masiva información que circula constantemente y su rápida propagación dificultan el necesario análisis para determinar la relevancia, el interés o la pertinencia del mensaje. El resultado es una información que se acumula devorándose a sí misma. Los mensajes ocupan el vórtice de esta espiral informativa, no por su importancia, sino por su inmediata aparición. La información destacada es siempre la más reciente, no la más relevante. Cada mensaje desplaza rápidamente al anterior sin que este haya podido ser asimilado, no hay espacio ni tiempo suficientes para formular una respuesta. Encontramos así a un individuo en permanente recepción que no puede posicionarse ni actuar frente al constante mensaje que recibe, pues el volumen y rapidez de su emisión lo anulan. La percepción final solo puede ser la de un mundo caótico que debía tener en la información, paradójicamente, un medio de ordenación.⁷⁸ La transmisión de la información ya no sigue una progresión lineal en la que emisor y receptor se sitúan en los extremos de ese orden para intercambiar sus posiciones, sino una disposición circular en la que se diluye la entidad de todos los participantes, engullidos por un mensaje que ocupa todo el espacio. La libre circulación de información no encuentra el orden necesario para poder regularse. La infinitud de su tiempo y espacio rompe las normas tradicionales de emisión y recepción, su expansión e interconexión constantes dificulta al individuo su propia movilidad.

Las nuevas tecnologías nos sitúan en un momento en el que los mecanismos para generar conocimiento y los medios para acceder a él han dado como resultado la

⁷⁷ David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 27.

⁷⁸ La noción de *entropía* que introduce Wiener, desarrollada en sus estudios sobre cibernética desde la década de los cuarenta, percibe la información como un principio de orden capaz de minimizar el caos que atenta contra el hombre y limita sus posibilidades de actuación. De este modo, cuanto mayor sea el control que pueda ejercerse sobre la información, mayores serán las posibilidades de progreso de una sociedad.

llamada “sociedad de la información.”⁷⁹ La palabra aporta información y esta última la sensación de poder acceder al mundo y controlar todo lo que en él acontece. Sin entrar a debatir si la palabra puede o no ser una forma de apropiación y ordenamiento del mundo, basta con la ilusión de que es así para creer que el silencio no puede aportar nada a este propósito. La incompatibilidad creciente del silencio con la sociedad tecnológica debilita su valor y función en las relaciones personales. La tendencia a desplazar el silencio fuera de la comunicación viene dada por su capacidad de potenciar la entropía que impera en las sociedades modernas. El silencio es una fractura que intensifica la incertidumbre y desordena el mundo. Rara vez se percibe como el espacio necesario en el que la palabra pueda detenerse para poder ser escuchada, asimilada y contestada. Frente a esa posibilidad, la palabra se vuelve constante, inmediata y crea así la sensación de un mundo que no se detiene, que no se acaba. Asociada con el movimiento, la palabra se identifica con la vida en progresión, con la posibilidad de estar en y con el mundo, frente al silencio que abre un margen incierto en su duración y extensión y parece aislar y apartar al individuo de todo lo externo.

El ruido actúa como un reclamo permanente sobre el hombre, es la insistente llamada para formar parte del movimiento del mundo. Su presencia es el resultado de una apertura que traslada al individuo a la esfera de las relaciones sociales. Frente a la

⁷⁹ Ignacio Siles vincula el concepto de *sociedad de la información*- que otros teóricos denominan como “sociedad virtual, global, en red o del conocimiento” - con las teorías desarrolladas por la cibernética a partir de los estudios de Wiener. De esta forma, la llamada “sociedad de la información” sería una actualización de los principales postulados de las teorías cibernéticas que configuraron el concepto moderno de *información*, al que privilegian como el elemento esencial en las relaciones del ser humano con su entorno, ya que todo- tanto en el orden biológico como en el artificial- es un “ente informacional.” Desde los estudios de la cibernética, el nuevo desarrollo de las formas de comunicación plantean actualmente la necesidad de estudiar “las implicaciones socioculturales de las tecnologías de la comunicación (las reconfiguraciones de las prácticas de interacción, de conocimiento y de percepción del ser humano; la modificación de las condiciones del saber y del sistema productivo a escala mundial), cuyo máximo estandarte se encuentra en la figura de internet.” Ignacio Siles González, “Cibernética y sociedad de la información: el retorno de un sueño eterno”, *Signo y Pensamiento* 2007, XXVI (50). Identificador: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86005007>

inercia orientada al exterior del sonido, el silencio parece recluir al hombre hacia su propio interior en un movimiento circular de espera y búsqueda que sólo se resolverá en esa misma interioridad. Así, enfrentados, el sonido se vincula más fácilmente con la sociabilidad, la comunicación y las relaciones, mientras que el silencio se identifica con la introspección y el aislamiento. Esta dualidad marca el doble conocimiento del mundo exterior e interior del individuo y reconoce en el sonido y en el silencio, respectivamente, los caminos de acceso hacia lo social o hacia la individualidad.

La posibilidad de excluir el silencio de la comunicación resulta, sin embargo, inviable, puesto que el silencio no sólo es un componente esencial en todo proceso comunicativo, sino que también es indispensable para que la palabra pueda darse. La resistencia para la consideración positiva del silencio radica en buena medida en la dificultad para percibir su valor significante. La palabra surge como una herramienta mucho más eficaz- aunque no de forma suficiente- para intentar volver accesible el significado del mundo. El vínculo ineludible entre lenguaje y pensamiento parece excluir al silencio como medio de conocimiento y expresión.⁸⁰

Sin embargo, no sólo la presencia del silencio está limitada en la comunicación moderna. El papel del receptor se ha visto también drásticamente reducido. La falta de reciprocidad, el hecho de que el mensaje se imponga sobre el interlocutor, dificulta el intercambio. La tecnología no necesita del concurso inmediato del receptor- tan masivo y difuso que no necesita ser concretado- y cuando este llega por fin al mensaje, la posibilidad de participar y de aportar una respuesta no siempre resulta posible. Caminamos poco a poco hacia la supresión del otro. Urge hacer llegar nuestro mensaje y la necesidad de dejar constancia de nuestra presencia, de nuestro pensamiento. En muchos casos se espera la simple valoración positiva de nuestra intervención antes

⁸⁰ Le Breton, advierte sobre esta exclusión: “Pero decir que el lenguaje, o la actividad simbólica en general, es el contenido y el vehículo del pensamiento no significa contraponerlo al silencio como se contraponen un recipiente lleno y otro vacío(...) Silencio y palabra no son contrarios, ambos son activos y significantes, y sin su unión no existe el discurso. El silencio no es un resto, una escoria por podar, un vacío por llenar, por mucho que la modernidad, en su deseo de plenitud, no escatime esfuerzos para intentar erradicarlo e instaurar un definitivo continuo sonoro.” David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 7.

que la participación activa del otro, del que no se espera más aportación que su aprobación. Muchas redes sociales inciden en la importancia de la imagen sobre la palabra, subrayando así la intención de *mostrar* sin la necesidad de intercambio. La reducción creciente del espacio destinado a la escritura, limitada en el número de caracteres en que puede expresarse, indica la menor importancia concedida a la palabra. Importa ahora potenciar el efecto de la imagen o el ingenio de una sentencia condensada en pocas palabras que asegure la llegada inmediata de un contenido accesible por su limitada extensión. La descodificación del mensaje necesita ser tan rápida como su transmisión. El volumen de información que se vierte en las nuevas tecnologías requiere de una absorción rápida para asegurar su continuidad. Es frecuente que no haya un relevo en la información transmitida. En otros casos, la casi simultaneidad que se produce entre la transmisión de un contenido y la rápida respuesta que obtiene en los comentarios, opiniones y reacciones suscitados hace que los interlocutores confundan el espacio de la emisión y la recepción y superpongan su mensaje.⁸¹

Del mismo modo, la rápida propagación de la información favorece la llegada ininterrumpida de contenidos que se renuevan sin cesar. Todo ello contribuye a la

⁸¹ La simultaneidad y rapidez con la que se sucede la descarga de información, siempre en movimiento, participa de esta anulación del espacio y el tiempo. Sobre la cultura tecnológica Virilio afirma que, al anular la percepción del espacio y el tiempo, “finalmente crea el vacío y el desierto porque sólo la nada es continua y, por ello, conductora.” La anulación del tiempo y el espacio que permiten los modernos medios de transporte crea la ilusión de lo estable: “Al modificar la relación con el espacio, la inmediatez del transporte terrestre anula la relación con el tiempo vivido, y en esta urgencia reside la exaltación dinámica. La paradoja consiste en que la extrema movilidad crea la inercia del instante, ¡la instantaneidad crearía el instante! En suma, el instante sería como la percepción ilusoria de una estabilidad, claramente revelada por la prótesis técnica, tal como nos la enseña el ejemplo einsteiniano de los trenes que se aventajan: la sensación del instante vendría dada por la coincidencia (epitéikos), o sea, el momento en que los trenes parecen inmóviles a los viajeros cuando, en realidad, marchan a toda velocidad, uno junto al otro. La noción de un tiempo que, según Bachelard, sólo poseería la realidad del instante no podría fundarse más que en la inconsciencia, en la que permaneceríamos gracias a nuestra propia velocidad, mundo consagrado por entero a la ley del movimiento y, por ello, creador de la ilusión de la inercia.” Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 123-125.

percepción de un mensaje cuya emisión no termina nunca. La saturación que puede conllevar este exceso de información⁸², así como la dificultad que implica recibir una cantidad ingente de datos, no impide el deseo de recepción ni la intención de asimilar la mayor cantidad de información posible.

El exceso de información que han traído las nuevas tecnologías tiene también consecuencias en la percepción de la realidad y su significado. Paul Virilio compara el diferente acceso al conocimiento en nuestra época y en el pasado y destaca la conciencia actual de una realidad necesariamente incompleta ante la exposición de una información que nunca se agota ni se muestra cohesionada. Cuanto mayor es la cantidad de información y conocimiento que se ofrece ante el individuo, mayor es su incapacidad para abarcarla totalmente.⁸³ La acumulación requiere de una recepción más rápida, que no logra abarcar todo el contenido, lo que conduce a la fragmentación como forma de asimilación. En la parte se intenta contener el todo, por lo que basta

⁸² Rodríguez de las Heras apunta el efecto que tiene sobre el receptor esta sobreabundancia de información, que deriva, inevitablemente, en una percepción deformada de la realidad: “La sobreinformación ha producido enseguida actitudes en quienes están inmersos en ella de desatención ante los mensajes, a la vez que una tendencia creciente a fractura la información que llega, es decir, a no completar la recepción del mensaje. En el aula, ante el televisor, leyendo una página Web, se manifiesta la resistencia pasiva al exceso mediante la desatención o desgana, o, de forma activa, la fractura del discurso, como en el caso de la lectura en Internet en donde se pasa de una página a otra sin haber completado su lectura.

La sociedad de la información audiovisual ha levantado un mundo caleidoscópico, en donde las imágenes que ahora llaman nuestra atención son desplazadas por otras que llegan, y que aparecen y desaparecen incesantemente sin ninguna relación entre ellas. La tecnología proporciona una asombrosa capacidad de ver, pero no de volver a ver, de hacer memoria de lo que se ve; de ahí esa percepción caleidoscópica del mundo.” Antonio Rodríguez de las Heras, “Nuevas tecnologías y saber humanístico”, *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004, p.149.

⁸³ “Se comprueba, por ejemplo, que la reserva de conocimientos en los siglos anteriores era inferior a la actual y que, paradójicamente, la confianza en el saber se extendía a todos. De esto se podría inferir que cuanto más aumenta el saber, más aumenta lo desconocido, o mejor dicho, que cuanto mayor es el flujo de información, tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta.” Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 50.

una muestra para representar el conjunto. La pérdida de contenido es inevitable en el acceso limitado e incompleto al conocimiento. La atención tiene que desviarse pronto hacia una nueva información. La palabra enunciada es recibida solo en la medida en que un nuevo contenido no venga a desplazarla. El conocimiento se acumula a partir de la superposición y supresión del contenido anterior, lo que dificulta la asimilación real de la información recibida.

El ruido persistente de la comunicación moderna apaga la presencia de la palabra y marca una forma distinta de relación con el mundo. El ruido es un lugar que encubre y dispensa al individuo de tener que significarse. El silencio, sin embargo, descubre y evidencia al que no tiene una palabra que ofrecer. Expuesto en el silencio, el hombre no puede huir de su propio vacío. Sin la palabra no puede legitimar su presencia. La magnitud del silencio se convierte entonces en la medida de su fracaso. Obligado a una dialéctica sin equilibrio, el hombre no puede escapar de lo social. La palabra en permanente destrucción de lo urdido por ella es paradójicamente la ruptura del aislamiento. La palabra implica al individuo, su formulación impone una filiación que no puede deshacerse.

Palabra y silencio no solo están condicionados por la intervención de las tecnologías en la comunicación moderna. La consideración del silencio también encuentra diferencias en distintos contextos culturales. La relación del hombre con el silencio no es la misma en todas las formas de organización social. Los distintos ritmos culturales del tiempo del habla condicionan tipos diferentes de silencio. La gestión del silencio dependerá, en consecuencia, de los usos estipulados del mismo, así como de los contextos en los que se considere conveniente o no. También el silencio puede ser un aprendizaje. La regulación social del silencio debe ser conocida por los individuos para evitar la exclusión o el rechazo ante una mala gestión de la palabra y sus silencios. Importa hacer un uso homogéneo del silencio para asegurar así que su significado esté estipulado y no pueda llevar a equívocos. El eufemismo y el tabú son un buen ejemplo de todo aquello que la sociedad encuentra conveniente silenciar. La interpretación del silencio como una forma de respeto o de consideración, en contextos donde la palabra resulta inútil o inapropiada, se instala con facilidad en los usos sociales del silencio. En

determinados contextos, donde el silencio resulta conveniente y necesario, es la palabra la que lleva al rechazo y la exclusión.

Existen también lugares para el silencio. Espacios públicos donde el silencio es necesario para favorecer la realización de una actividad o hacer posible la convivencia. Los lugares de paso que obligan a una mínima convivencia necesitan del silencio para poder mantener ese encuentro sin que los individuos se sientan obligados a una interacción que no se desea ni se juzga necesaria. Se trata de un silencio que, lejos de ser una agresión, se percibe como una protección frente a lo desconocido.

La comparación de distintos contextos culturales ayuda a percibir los diferentes principios establecidos para la práctica del silencio en sociedad. Sin embargo, interesan también otros sentidos del silencio, especialmente la distinta consideración que obtiene dentro de un mismo contexto social, dado que estas divergencias ya no se explicarían por el choque cultural que se produce en el encuentro de dos sociedades distintas, con valores y principios opuestos, sino por diferencias que afectan al individuo y su condición. De esta forma, el silencio responde al encuentro con la alteridad. Hay silencios colectivos, fruto de determinados condicionantes sociales y silencios individuales, que solo responden a las circunstancias personales de un ser humano determinado y cuyas causas no se vinculan necesariamente con la esfera de lo social. Los silencios sociales que regulan las relaciones entre los individuos- estipulados y asimilados- se separan de aquellos que son el resultado del enfrentamiento del hombre con los espacios que no puede habitar la palabra. Al silencio social e individual se le suma un tercer dominio, el más insondable de todos. Es un silencio que penetra en los límites de lo humano y señala sus indecibles. Estos tres grandes ámbitos son objeto constante de reflexión, por cuanto alejan al individuo de una realidad en la que quisiera penetrar. El siglo XX ha conocido formas extremadamente violentas de silencio para el hombre. La respuesta a estos silencios, la necesidad de entender su naturaleza y comportamiento, han ido en aumento. El texto literario ha participado también en la elaboración de los discursos para el silencio, a pesar de su propia naturaleza silente. Hablar del silencio en el silencio, formular la inmaterialidad de una realidad que se opone a la palabra, supone el primer movimiento para entrar en su

compleja realidad. La escritura se enfrenta al blanco apresada en su frontera inerte, inmóvil en un universo de palabra sin sonido, silencio dictado en el silencio.

2.4. *Antes del silenciamiento. Motivos para el silencio.*

En la expresión artística del silencio, la obra de arte puede representar y contener el silencio pero no puede silenciarse de forma absoluta a sí misma. Incluso el vaciamiento artístico de la obra de arte- como el ejemplo ya citado en este trabajo de Jonh Cage y su pieza 4'33", o la simple presentación de un lienzo en blanco- implica, en su gesto radical y absoluto, un discurso que vendría a llenar de contenido el soporte desocupado de la obra. Como Susan Sontag afirma:

“El silencio solo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido figurado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio solo es uno de los elementos que la componen). En lugar del silencio puro o logrado, encontramos varios pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse por completo.”⁸⁴

El silencio supone, por tanto, un elemento más dentro de la obra, sin llegar nunca a representar su totalidad- ya que implicaría su anulación- ni a ser una superficie vacía cuya presencia no se justifique. En el arte, el silencio es, paradójicamente, un elemento dispuesto para la comunicación. El primer movimiento del artista es, por tanto, dotarlo de un sentido:

“El vacío genuino, el silencio puro no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque solo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo.”⁸⁵

⁸⁴ Susan Sontag, *Estilos radicales*, Barcelona, Mondadori, 2007, p. 21.

⁸⁵ Op.cit., p. 22.

A partir del momento en el que asumimos que el silencio significa, es necesario conocer los motivos que llevan hasta él. En el origen del silencio se encuentra parte de su significado. Steiner establece tres grandes causas para explicar lo que él denomina, en la sensibilidad contemporánea, *la tentación del silencio*, una elección que lleva hasta el silencio precisamente a aquel que dispone del don de la palabra. Para Steiner el silencio es el lenguaje final al que llega el poeta que no puede salvar la naturaleza social y convencional del habla. El silencio responde por tanto a una lógica, aquella que reconoce en el silencio una forma de expresión, único medio para trascender la palabra y su insuficiencia. El silencio es culminación, un lenguaje que sucede a otro, ya vencido. Hölderlin representa este silencio de la palabra cuya plenitud la ha dejado, paradójicamente, fuera del lenguaje. Agotado el recorrido, el lenguaje se detiene en una palabra a la que ya no puede sucederle ninguna otra.

Otro de los grandes silencios a los que se llega por elección es aquel que reemplaza la palabra por el lenguaje de la acción. El máximo exponente de este tipo de silencio sería, para Steiner, Rimbaud y es el silencio de aquel que considera la preeminencia del acto sobre la palabra.⁸⁶ En ese caso, la palabra no logra alcanzar la misma significación que el acto que la sustituye. Sin embargo, para Steiner hay en la

⁸⁶ A propósito de Rimbaud, Bataille reflexiona sobre la imposibilidad de traspasar el límite desde la palabra. Por este motivo, la poesía tendría como objeto un indecible: “No se puede saber nada del hombre que no tenga forma de frase y el apasionamiento por la poesía, por otra parte, hace de intraducibles series de palabras la cumbre. El punto extremo está en otro sitio. No está alcanzado por completo hasta ser comunicado (el hombre es vario, la soledad es el vacío, la nulidad, la mentira). Que una expresión cualquiera dé testimonio de él; el extremo es distinto de ella. Nunca es literatura. Si bien la poesía lo expresa, difiere de ella: hasta el punto de no ser poético, pues aunque la poesía lo tiene por objeto no lo alcanza. Cuando el punto extremo llega, los medios que sirven para alcanzarle ya no están.” La renuncia del poeta estaría entonces en la certeza de saber que se ha llegado al límite a partir del cual la palabra no puede continuar: “El último poema de Rimbaud no es el punto extremo. Si Rimbaud alcanzó el extremo, no alcanzó a comunicarlo más que por medio de su desesperación: suprimió la comunicación posible, no escribió ya más poemas.” Sin embargo, en esta renuncia hay, todavía, un mensaje, una última palabra que no necesita ser enunciada. El silencio comunica el significado de este abandono: “La negativa a comunicarse es un medio de comunicación más hostil, pero el más potente; si fue posible es porque Rimbaud se apartó.” Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 65-66.

modernidad un tercer motivo más poderoso para elegir el silencio, encarnado en la inhumanidad política y tecnológica que inaugura el siglo XX. Steiner, y con él otros críticos, han reflexionado largamente sobre el efecto que ha tenido sobre el lenguaje la deshumanización vivida por el hombre en el siglo XX.⁸⁷ Los acontecimientos políticos y sociales que se suceden desde la primera guerra mundial han devaluado la imagen de un mundo que se creía modelo de la civilización y con él, su lenguaje. Para Steiner, “el alejamiento del lenguaje era parte de un abandono más generalizado de la fe en la estabilidad y la autoridad expresiva de la civilización europea.”⁸⁸ En cualquier caso, tras estos silencios- culminación e insuficiencia de la palabra, preferencia por la acción y separación de la palabra dañada por el acontecer histórico y social- hay una renuncia consciente y elegida, un alejamiento de las imperfecciones y carencias del lenguaje. La primera gran motivación para el silencio se encuentra, por tanto, en la voluntad de abandonar la palabra y es importante distinguirla de aquellos silencios que se deben a una imposición sin posibilidad alguna de elección.

Todo silencio tiene un sentido. Su aparición responde a una intención y exige por ello una interpretación. Carlos Castilla del Pino afirma que: “con el silencio, comunico que no quiero, no debo, o no puedo comunicar.”⁸⁹ En esta aseveración se encierra la distinción a la que aludíamos, aquella que destaca la voluntad frente a la obligación y la posibilidad frente a la incapacidad. La renuncia a la palabra viene condicionada por diferentes factores que anteceden siempre al silencio y que no siempre se manifiestan en su hermenéutica. Desde el inicio, el silencio se encuentra delimitado por una serie de dicotomías que ramifican sus sentidos posibles y las

⁸⁷ Para Steiner, hay fundamentalmente dos actitudes que adoptar frente a esta *devaluación y deshumanización lingüísticas*: “Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio.” George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2013, pp.71-72.

⁸⁸ Op. cit. P. 73.

⁸⁹ Carlos Castilla del Pino, “El silencio en el proceso comunicacional”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 80.

probabilidades de interpretación. Este hecho dificulta el retorno al origen del silencio, el momento exacto en el que el silencio empieza a significar.

Si partimos de la afirmación de Castilla del Pino, nos enfrentamos en primer lugar a la renuncia. El hombre que no *quiere* comunicar tiene, sin embargo, la posibilidad de hacerlo. Los motivos que le llevan a su renuncia son esenciales para entender el significado y el alcance de su silencio. Esta decisión resulta especialmente relevante en una sociedad en la que el habla es entendida como un requisito indispensable para la integración del individuo. Las nuevas formas de comunicación no han hecho sino acentuar esta tendencia de estar siempre disponible para la palabra del otro. La necesidad de ser escuchado y de lograr visibilidad mediante la palabra implica, a su vez, la obligación de dar pronta respuesta al mensaje emitido. El individuo se queda sin razones para el silencio en un mundo que existe para la palabra. Para curarnos de este exceso se necesita el regreso y el comienzo del silencio, porque ahora, como afirma Chantal Maillard, “las palabras son multitud. Los ecos están distorsionados. Los sonidos, como las emociones, se degradan imitándose unos a otros.”⁹⁰ En esta entrega absoluta a la verbalización, la palabra se vuelve un espacio único donde importa su resonancia inmediata, sin necesidad de asimilación. La palabra ya no es iluminación, tan solo reverbera en la superficie del lugar común, “de tal modo que ya nos es difícil saber, de lo que sentimos y pensamos, qué es genuino o impostado, qué hemos aprendido y repetido, qué es emoción y qué lenguaje. Tal vez fuese preciso callar. No añadir más palabras a las ya expandidas. O tal vez, urdir otro inicio.”⁹¹ El silencio sería entonces el regreso al origen, un espacio de palabras intactas, similar al momento en el que el lenguaje infantil aún no ha comenzado: “Luego, como un personaje de Beckett, atender al balbuceo. Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del *logos*, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre.”⁹²

⁹⁰ Chantal Maillard, *La baba del caracol*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, p. 113.

⁹¹ *Ibidem*, p. 113.

⁹² *Op. cit.*, p. 114.

La palabra libre del deterioro a la que es sometida por el hombre necesita la regeneración del silencio. Como ya hemos referido, el silencio estudiado por Steiner se encuentra vinculado con la producción filosófica y literaria que pierde, en los acontecimientos políticos y sociales del siglo XX, la integridad y pureza de su lenguaje y, en consecuencia, su solvencia. La palabra, como nos ha advertido Maillard, deja de ser propia porque se trata de la palabra que previamente otro ha pronunciado. Se nos entregan impregnadas de significados ajenos que no podemos vaciar completamente. Sin embargo, el silencio, puede mantenerse intacto. Cada individuo es una forma de silencio diferente. La materia de cada silencio se nutre de vivencias muy diversas y sus raíces brotan de espacios no visibles- de la nada, de la palabra y del vacío que hay en el hombre-. El silencio muestra su forma invertida, en contraposición con la palabra: la transparencia es externa, la opacidad está en el interior. Por ello, el silencio evidencia con tanta claridad su presencia, mientras niega el acceso inmediato a su contenido. Cuando el silencio se arraiga, su espesura es aún mayor. El individuo no puede ser arrancado del mutismo si su desolación se alimenta del silencio.

Uno de los personajes literarios más conocidos por su renuncia a la palabra es el protagonista de *Bartleby, el escribiente*. El protagonista del relato de Melville hace del silencio su única respuesta, un modo de posicionarse frente a un mundo que siempre reclama al hombre que se pronuncie. En el silencio, Bartleby encuentra el mismo vacío que esconde la realidad y, por ello, la mejor respuesta a la carencia de sentido de la existencia. Bartleby rompe la provisionalidad del silencio y lo hace permanente, lo que impide su socialización y precipita su alejamiento del mundo. Su progresivo abandono lo conduce hasta la muerte por inanición, última forma de negar el vínculo que lo ata a la existencia. El lenguaje se presenta como el primer lazo que hay que romper para poder apartarse del mundo. Impedida la palabra, el silencio no tiene posibilidad de significar para el otro. El silencio se convierte en la nada, en el signo visible de una ruptura pretendida, de una existencia que se desea a la deriva

hasta que llegue su final. Bartleby se erige así como uno de los grandes precedentes literarios que expone la renuncia voluntaria y radical de la palabra.⁹³

El abandono de la palabra de Bartleby se asienta en la experiencia vivida anteriormente. Las cartas muertas que Bartleby encontraba en su anterior trabajo son el reflejo de una palabra que no ha podido ser entregada, la constatación de la fragilidad y fracaso de la vida.⁹⁴ Las palabras que no han podido culminar su existencia son finalmente destruidas. Así ocurre con las palabras que no llegan a ser formuladas o que no llegan a ser recibidas o comprendidas. El silencio representa entonces el triunfo de la muerte y el vacío que se imponen sobre el hombre.

Bartleby se había convertido en un receptor forzoso de los destinos truncados de sus semejantes. Su trabajo le obligaba, además, a culminar ese proceso con la destrucción final de las cartas. La conciencia de intervenir en la extinción de la felicidad ajena le conduce a un progresivo enmudecimiento. El personaje de Melville se da cuenta de que el extravío de una palabra es suficiente para perder con ella toda una

⁹³ Deleuze reflexiona sobre el efecto del silencio de Bartleby en los demás. Nadie sabe cómo actuar desde él, pues hay un significado que se ha comunicado, pese a todo: “En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez.” Este efecto se logra gracias a la fórmula “I would prefer not to”, expresión límite que bordea la indeterminación y que para Deleuze es un ejemplo de cómo el lenguaje puede crearse y destruirse a sí mismo, ya que este tipo de operaciones sobre el lenguaje tiene un efecto “que consiste en contaminar al lenguaje en su totalidad, haciéndole huir, empujándolo hacia su propio límite para descubrir su Afuera, silencio o música.” Gilles Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 62-65.

⁹⁴ Para las cartas no reclamadas “son la cifra de acontecimientos dichosos que habrían podido llegar a ocurrir, pero que no se han realizado. Porque lo que se ha realizado es, precisamente, la posibilidad contraria. La carta, el acto de escritura, señala en la tablilla del escriba celeste el paso de la potencia al acto, el verificarse de lo contingente. Pero, precisamente por ello, toda carta indica igualmente el no verificarse de algo, siempre, en este sentido, *una carta no reclamada* (lettera morta). Esta es la intolerable verdad que Bartleby aprendió en la oficina de Washington, éste es el significado de la singular fórmula: *mensajeras de vida, estas cartas se dirigen a la muerte (on errands of life, those letters speed to death)*.” Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, op.cit., p. 133.

vida. Bartleby se acoge a la inmovilidad del silencio como medio de salir de su conciencia, condenada a ser testigo de la feroz fragilidad de la existencia. El silencio pretende actuar como una barrera para cerrar el mundo. La palabra conlleva el peligro de la exposición, la apertura que permite la invasión, el control, la agresión del otro. Implica, además, una entrada y un vínculo con la realidad. Frente a ella, el silencio continuo forma un espacio cerrado en torno al individuo que lo protege y aleja del exterior. Ante un mundo en ruinas, el refugio del silencio termina por ser considerado la mejor opción vital posible. Desde el silencio no es necesario dar una respuesta, la acción puede suspenderse, todo queda aplazado en la más absoluta indeterminación. La fórmula que Bartleby repite invariablemente expresa ese lugar impreciso entre la afirmación y la negación que anula la presencia del individuo, incapaz de concretarse en una acción o en una palabra. El silencio es, por tanto, un desalojo del mundo.

El hastío, el *ennui* o el *spleen* son enfermedades del silencio.⁹⁵ El hombre hastiado queda atrapado en una realidad donde todo existe para ser rechazado. Es el silencio de quien no encuentra nada que decir, nada que tenga algún valor o interés. La existencia vacía de sentido conduce poco a poco a la inactividad. La inmovilidad y la indiferencia son formas de silencio, ya que la acción y la palabra quedan anuladas. Sin el acontecimiento, el espacio y el tiempo desaparecen. Todo parece repetirse a sí mismo, cada superficie es una emulación de la anterior. El individuo se abandona, vacía el mundo, acrecienta su blanco. El silencio del hastío se explica por la

⁹⁵ Onieguin, el conocido personaje de A.S. Pushkin, representa al hombre que desecha todas sus experiencias vitales a causa del creciente vacío que lo habita, tal como se explica al lector al principio del relato: “La enfermedad cuya causa es necesario buscar en lejanos tiempos, parecida al spleen inglés, o mejor, a nuestra *jandra* rusa, se fue apoderando poco a poco de él.” (p.15). Este hastío se alimenta de la constante insatisfacción que surge en cada vivencia. El interés desaparece tan pronto como se agota la novedad y la aparente indiferencia que muestra quien padece este hastío incurable encierra en realidad un estado más complejo que el mero aburrimiento o el desinterés. Esta dolencia anula la vida, agotada en todas sus posibilidades. Quien enferma de hastío sufre el tiempo como un excedente vacío. El amigo del protagonista es quien formula finalmente el deseo de estar a salvo de este vacío que lo devora todo cuando la vida se consume demasiado pronto: “Bendito el que supo alejarse a tiempo del festín de la vida sin haber vaciado la copa de vino!” (p. 96). A.S. Puschkin, *Eugenio Onieguin*, Barcelona, Planeta, 1961.

imposibilidad del cambio. Este estancamiento sería el reverso del concepto de *metanoia* que Simone Weil desarrolla en sus escritos:

“Simone Weil emplea metafórica y realizativamente palabras como ‘mar’, ‘barco’, ‘navegación’, ‘viaje’. En su discurso estas palabras son imagen o símbolo de la *metanoia* o conversión de sí mismo, movimiento espiritual por el que uno parte de sí para volver sobre sí, al cabo de un largo recorrido, encontrando al final que el yo del que partió ya no existe en el uno mismo de llegada.”⁹⁶

Para Weil, la energía que impulsa este movimiento espiritual es el deseo (“el deseo es lo que salva”). Sin embargo, el deseo puede caer fácilmente en la insatisfacción, ya que el deseo se prolonga más allá del objeto deseado, por lo que no se detiene una vez que este último se ha obtenido:

“La realización del deseo conduce a la insatisfacción y, por tanto, a un nuevo relanzamiento del deseo hacia otro objeto o una repetición hacia un objeto semejante. La no realización del deseo conduce a una insatisfacción peor porque lleva al sujeto al terreno más peligroso, a saber, al de la realización imaginaria del deseo. El yo no encuentra trabas a sus deseos en su imaginación. Y por ello se expande ilimitadamente.”⁹⁷

Larrauri explica el procedimiento para lograr la liberación del deseo de los objetos- confundido con el deseo de absoluto - mediante un proceso de reflexión como primera experiencia del límite. Larrauri explica que “la creación de una relación mediada entre nuestros deseos y su satisfacción nos aleja de una visión errónea de la libertad”⁹⁸, basada esta última en la inmediata consecución de lo deseado. Por otro lado, sería necesario limitar también la imaginación. El límite como contención impide el continuo desbordamiento de un deseo que se vuelve irresoluble y solo puede conducir a la insatisfacción. No se trata de la anulación completa del deseo sino de su

⁹⁶ Maite Larrauri, “La creación de sí”, *Simone Weil: Descifrar el silencio del mundo*, Carmen Revilla (Ed.), Madrid, Trotta, 1995, p.90.

⁹⁷ Op. cit., p. 98.

⁹⁸ Op. cit., p. 99.

reducción, hasta lograr que el deseo se libere del objeto. En caso contrario el individuo queda atrapado en el constante vaciamiento que produce la insatisfacción y que conduce, en última instancia al alejamiento del otro. La comunicación se rompe porque la insatisfacción rechaza todo aquello a lo que se aproxima.

Sin embargo, el silencio existe también como elección. La conveniencia del silencio nos situaría en el segundo supuesto de Castilla del Pino, en el que el sujeto percibe que no *debe* comunicar. Hay circunstancias que reclaman la aparición del silencio. Contextos en los que el silencio no es sólo algo esperado, sino que también resulta conveniente. El silencio puede ser una señal de respeto, una forma de demostrar empatía, un acuerdo tácito de no intrusión para favorecer la concentración o cualquier actividad, en definitiva, que requiera de la ausencia del sonido y de la palabra. El tabú y la convención social sobre lo que resulta necesario silenciar distribuyen el uso del silencio ante determinadas realidades y circunstancias. El silencio surge también como aplazamiento, como tiempo de espera hasta lograr las condiciones necesarias para poder formular un determinado discurso. El silencio que sustituye temporalmente a la palabra se percibe entonces como algo transitorio, un instrumento para un fin específico y, por tanto, una circunstancia temporal que no será definitiva ni irreversible.

Además de la conveniencia de determinados usos sociales del silencio, este muestra su utilidad como una forma de decir sin llegar a nombrar, cuando no se desea concretar una respuesta. Lo implícito, lo insinuado o lo ambiguo son las formas que puede adoptar la palabra sugerida, pero que no llega a pronunciarse. En consecuencia no puede alcanzar el mismo grado de responsabilidad e implicación que la palabra claramente enunciada. El silencio de lo insinuado se aproxima al máximo a la palabra sin llegar a caer en ella, lo que permite afirmar o negar un significado según la conveniencia. La responsabilidad queda al lado del receptor, quien debe asumir si el significado que cree haber entendido es el que se ha pretendido entregar. La parte del discurso que queda implícita exige al silencio de identificar un significado concreto. Sin la certeza, no existe la posibilidad de reclamar una palabra que en realidad nunca ha sido pronunciada. Este tipo de silencio permite situarse por igual dentro o fuera del discurso, identificándose con lo que este implica o desligándose por completo de

significados que no se desean asumir plenamente y que quedan, por tanto, en el espacio intermedio de lo dicho y lo callado.

El último supuesto de Castilla del Pino, en el que el individuo no *puede* comunicar, encuentra diversos factores para explicar esta imposibilidad de la palabra. En algunos casos, el individuo posee la palabra pero alguna circunstancia le impide manifestarla, tal como sucede con la censura. La palabra existe, pero no puede ser liberada. En el otro extremo de lo que no puede comunicarse estaría el silencio como impotencia. La palabra no existe -o no aparece- y el individuo solo puede mostrar su incapacidad para resolver esta ausencia.

El silencio, en muchos casos, es el resultado de una palabra rota. El dolor es uno de los silenciadores más devastadores que puede actuar sobre el hombre. La palabra no puede brotar, y si consigue emerger es inmediatamente asfixiada por el daño que se sufre. El estremecedor comienzo de *La casa de los veinte mil libros* describe este grito detenido por el dolor, hundido para siempre en el interior:

“No hay sonido en la tierra como el de un hombre callado, un hombre digno, que se rompe en un dolor primario. Nada es comparable: ni uñas arañando una pizarra, ni el rechinar de un torno dental atravesando el esmalte. Nada. Es el aullido del terror absoluto, un incisivo agujero negro de ruido que lo absorbe todo. Te arrastra al abismo: inusitado, insólito, no admite discrepancia. Esto, dice el sonido, es eterno.”⁹⁹

El sufrimiento convierte la palabra en un grito inaudible, especialmente en experiencias traumáticas o aquellas que han ejercido una gran violencia en el individuo.¹⁰⁰ Existen muchas formas de romper a un ser humano. Enterrarlo en el silencio e imposibilitarlo para la palabra es una de las más terribles y eficaces. La

⁹⁹ Sasha Abramsky, *La casa de los veinte mil libros*, Cáceres, Periférica, 2016, p.13.

¹⁰⁰ María Zambrano habla del grito “que no tiene prosecución en la palabra, tal como sucede en la realidad cuando el horror de una tortura ha sido llevado hasta el límite.” Esta experiencia extrema del dolor lleva a la mudez: “Después de ciertos gritos no se habla, ya no es posible hablar de ‘eso’ que los ha originado, y a veces de nada, por un cierto tiempo al menos.” María Zambrano, *El sueño creador*, Obras Completas III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 1035.

opresión política y social y la censura son algunas de las muestras más evidentes de cómo anular la existencia de un hombre mediante el silenciamiento. El poder ejerce su dictadura con el silencio. El terror y la amenaza conducen a un silencio que la víctima no podrá, ni querrá romper, para proteger así su vida y la de quienes lo rodean. El silencio se convierte de este modo en una forma de dominio sobre el individuo, al hacer de su silencio una forma de rendición y sumisión. Un ser humano dañado no puede recuperar con facilidad su voz.

La palabra se muestra muchas veces ineficaz contra el daño, no logra cubrir ni suturar el lugar que ocupa la herida. El sufrimiento lo ocupa todo, borra parte de la identidad de la víctima. Mientras el daño persiste, lo demás queda ensombrecido por su existencia, todo desemboca en última instancia en el dolor, realidad que se percibe por encima de todas las demás, enturbiando cualquier otra presencia. En su conocida elegía, Miguel Hernández describe la herida absoluta que se impone, -“siento más tu muerte que mi vida”-, para explicar el dominio definitivo del dolor. El silencio es una manera de habitar un espacio que lo ocupa todo: “No hay extensión más grande que mi herida”, vuelve a decir el poeta. La herida por encima de la palabra y la vida, extensión inagotable que devora el mundo.

El dolor no puede pronunciarse porque no se puede nombrar aquello que no se comprende. Las experiencias que arrojan al lenguaje fuera de la razón conducen irremediabilmente al silencio. El lenguaje no puede representar el dolor en la palabra porque el daño la reduce a una forma más primaria y elemental: el grito, el quejido, el llanto. Formas de una palabra deshecha, agrietada por la pérdida.

Un silencio similar percibe aquel que acompaña al que sufre, al no poder o no saber qué decir. La palabra se siente inútil, incluso contraproducente, ya que puede destruir el espacio instaurado contra el daño y acrecentar con su presencia el dolor que supone tener que manifestarse y mostrarse ante los demás. A pesar de ello, se vuelve insistentemente hacia ella, como si la palabra fuese un remedio difícil de usar, pero efectivo si se logra encontrar el modo adecuado de suministrarlo.

El hecho de acompañar con la palabra antes que con el silencio se debe a que el efecto benéfico de aquella se percibe con mayor facilidad que el del silencio,

identificado este con la ausencia y el vacío y al que difícilmente se le atribuyen propiedades curativas, más allá de la calma y el sosiego que pueda aportar. De hecho, el silencio se señala como una de las consecuencias del sufrimiento y no como un medio para su superación. El hombre es un ser social que desconfía de los escenarios en los que el individuo permanece solo sin el amparo de los otros y atribuye la posibilidad de curación a los demás, ya que al individuo que sufre se le supone incapacitado por el dolor para poder trascenderlo por sí mismo. Incluso en los casos en los que el hombre reclama un espacio y un tiempo propios para situarse frente al daño, se insiste en acompañarlo y empujarlo fuera de la inmovilidad. Prevalece la desconfianza en la quietud y en el silencio, ya que se sienten como un síntoma de estancamiento, una forma de atarse a la ruptura que ha impuesto el daño. Existe además el temor de que el individuo encuentre en el silencio y en el aislamiento una forma de recrear la existencia anterior al dolor y quede atrapado en ella sin posibilidad de evolución.

En los silencios de la pérdida, aquello que se siente es mucho más intenso que lo que puede comunicarse. En el dolor, es el acontecimiento el que desborda la expresión, reduciéndola hasta el límite de su anulación completa. La palabra se evita porque su presencia obliga a la rememoración, apartada del presente por ser un vínculo demasiado doloroso con el pasado hiriente. La palabra es un medio de revivir una herida que aún se desangra, porque vincula y devuelve constantemente al momento del daño. El conocido verso que abre el segundo libro de la *Eneida*, - "Infandum, regina, iubes renovare dolorem"- ejemplifica el daño de tener que regresar mediante la palabra al sufrimiento vivido. La memoria revive un dolor tan intenso que el discurso se vuelve casi inefable. Para que el daño permanezca intacto, para no ser agrandado al ser nombrado, debe permanecer en el silencio, lugar de reposo y ocultamiento. El silencio es el reverso del *pharmakon* platónico. La palabra no es la cura, es el daño, renovado, intensificado. Una memoria que destruye al que decide entrar en ella.

La anulación de la memoria es, por tanto, un medio para escapar de un suceso que sobrepasa al individuo. El momento en el que el protagonista de *Tiempo de Silencio* intenta calmar el miedo y la preocupación que lo invade expresa la pretensión

de suspender la palabra para romper con lo acontecido. Sin la palabra el pasado no puede regresar, por eso se pretende detener cualquier pensamiento, cualquier discurso que obligue al enfrentamiento de lo sucedido:

“Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero estar aquí porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es, quiero de verdad, quiero, sinceramente quiero, está bien así. ‘¿Qué es lo que pide todo placer? Pide profunda, profunda eternidad.’

Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú?- Yo.

No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto. Apoyar la cabeza aquí. Se está bien. Se está bien aquí apoyado, sin pensar, se pueden cerrar los ojos o es lo mismo que tenerlos abiertos. Es lo mismo.”¹⁰¹

Los enunciados que se repiten incesantemente intentan impedir la llegada de otros pensamientos más hirientes y difíciles de asumir. En esas pocas palabras se centra toda la atención para que esta no se desvíe hacia lo ocurrido. De este modo, las palabras repetidas mentalmente en silencio pretenden ser un dique para contener el miedo y la preocupación, una letanía que aplase realidad. Si el pensamiento no puede detenerse, la palabra intenta, al menos, retenerlo al anular la progresión en la repetición constante.

El silencio también ha sido abordado como síntoma de enfermedad. Lo dañado sólo se manifiesta en el silencio. La crítica psicoanalítica establece el inconsciente como lugar privilegiado del silencio. Todo lo que se halla sepultado en el silencio del individuo responde a realidades de difícil asimilación y, por tanto, de difícil verbalización. Nombrar el dolor supone reconocer su existencia. El silencio apaga la vivencia que necesita ser ocultada ante la imposibilidad de ser trascendida. El silencio es una mordaza necesaria y pretendida, una forma de no escuchar el dolor. Por otro lado, hay en el hombre una parte silenciada por el propio inconsciente, una parte

¹⁰¹ Luis Martín-Santos, *Tiempo de Silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 217.

vivida que el individuo ha hundido en su memoria hasta perder la noción de su existencia. Aunque el efecto de esa vivencia siga actuando sobre el individuo, este no es consciente de haber pasado por ella. El silencio, si bien evidencia un daño, también actúa como una barrera protectora, una frontera entre la realidad soportable y la parte de la existencia inasumible. Lo que permanece oculto, no puede ser tocado, ni escuchado. En la oscuridad del silencio, el individuo no distingue su dolor.

En los casos en los que el daño no viene de una eventualidad, sino que es infligido por alguien con plena conciencia del sufrimiento que causa, el silencio se convierte en un lugar de resistencia, en una acción contra el otro. En una respuesta. En este sentido, el silencio puede ser también una forma de castigo. El individuo que evita conscientemente la palabra niega al otro la posibilidad del acceso. Niega también su presencia y lo abandona frente al desprecio y el rechazo continuos. Anular la posibilidad de comunicación supone una forma eficaz de exclusión frente a la que el individuo poco puede hacer. Cuando el hombre se siente dañado, el lenguaje es un vínculo que se rompe inmediatamente.

Otras veces, sin embargo, ese vínculo se rompe forzosamente. En el exilio, la palabra conoce otra forma de destrucción. La identidad del individuo desaparece en tierra ajena. Sin referentes, no puede restablecerse una vida que ha sido violentamente interrumpida. El sentimiento de pérdida es constante, la cotidianidad no puede darse en un mundo irreconocible. La palabra se queda sin destino, se vuelve extraña ante todo lo que la rodea, atrapada entre una vida perdida y otra desconocida que se impone violentamente. Las diferencias idiomáticas no harán sino agravar la imposibilidad de compartir la realidad presente. Sin la palabra no puede hallarse un mismo lugar en el que hacer posible el encuentro. El individuo no es interpelado, nadie pronuncia su nombre, su presencia es indiferente en cualquier parte. Sin posibilidad de comunicación ni de reconocimiento, la identidad comienza a desdibujarse. La distancia termina por borrar el contorno de muchas cosas. La pérdida se hace contante y la sensación de ser olvido y lejanía, la certeza de no tener regreso son cada vez más fuertes. El exiliado, en realidad, no tiene lugar. Allí donde vaya tendrá que reconstruir un mundo que ya no existe. La nostalgia y la memoria son puentes muy frágiles para el regreso, son un camino roto, un vínculo creado sobre las precarias bases del dolor y la

derrota. El exiliado encuentra en el silencio el reconocimiento de su pérdida, el lugar donde abandonar todo aquello que no volverá a ser nombrado.

El exilio interior comparte la misma dificultad de reconocimiento, el mismo escenario en blanco en el que nada se identifica. Hay en este sentido una notable diferencia frente a las novelas realistas del siglo XIX, en las que tantos personajes acaban condenados al refugio de su silencio interior, rechazados por una sociedad que no admite su diferencia. Mientras que en la sociedad decimonónica el individuo conoce las causas de este rechazo- por lo común su negativa a guardar las normas y apariencias sociales impuestas-, en las sociedades modernas el individuo siente la misma oposición del exterior pero sin llegar a percibir bien las causas. En muchos casos, el propio individuo se culpabiliza de este apartamiento por considerarse incapaz de integrarse en las formas sociales vigentes. Muchas novelas del siglo XIX acaban en el silencio- solo hay que recordar el final de *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta*-. Sus protagonistas han sido anulados por la hipocresía de una sociedad que les destierra implacablemente. Su negativa a haber aceptado ser parte del mecanismo que mantiene viva la maquinaria social les lleva a la destrucción. En ese proceso, solo queda el refugio del interior:

“Lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiera hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da.”¹⁰²

Las palabras que cierran *Fortunata y Jacinta* son las de una derrota aparente. Maximiliano Rubín acepta el silencio que le imponen porque sabe que hay una parte de su identidad que no podrán destruir. La parte de él que intentan poseer ya se ha desprendido- “el llamado Maximiliano” es el otro, aquel a que encierran-. Maximiliano entrega el cuerpo, pero no su pensamiento. La victoria moral le pertenece a él, que mantiene la conciencia intacta, libre. En la estrella y no en el muro.

¹⁰² Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 541-542.

En muchos relatos modernos, el individuo asiste con perplejidad y angustia a las consecuencias de una sociedad que les anula por no alcanzar siquiera a comprender las normas que la rigen. En la *Metamorfosis* de Kafka encontramos el primer gran antecedente de un protagonista silenciado por una sociedad que niega el valor de su existencia. A pesar de su monstruosa transformación, Gregor Samsa seguirá mostrando más rasgos de humanidad que todos aquellos que lo rodean y anulan con el mismo desprecio e indiferencia con el que se trata a aquello que ha dejado de ser útil. El protagonista no puede comunicarse con sus familiares ni encuentra la manera de hacerse entender. Y aunque el lector descubre progresivamente que Gregor Samsa nunca ha gozado de la comprensión ni el reconocimiento de los demás, será en el silencio cuando esta verdad alcance su máxima evidencia. Ni bajo la forma de lo humano, ni bajo la apariencia de un monstruoso animal, Gregor ha sido alguna vez escuchado o tenido en cuenta. Cuando su familia intenta comunicarse con él, el esfuerzo resultará inútil porque el lenguaje ya ha dejado de existir. Gregor, que no tenía nunca un receptor, no puede emitir, ahora que su aspecto llama sobre él la atención, una sola palabra.

Un silencio impuesto, y cercano al anterior, es el silencio del individuo que sufre la indiferencia de la sociedad. Todas aquellas personas que no saben o no pueden hacerse visibles sufren un distanciamiento progresivo que termina con su exclusión. La dificultad de integración, por muy variadas causas, implica un progresivo aislamiento que aleja al individuo, cada vez más, de la posibilidad de estar con los demás, de aceptar e identificarse con una sociedad que lo rechaza. En estos casos, el silencio es la respuesta que individuo y sociedad terminarán por darse mutuamente. Aquel que no es visible no puede ser interpelado. Gonçalo M. Tavares reflexiona sobre esta relación entre la palabra y la mirada en los intercambios sociales:

“O diálogo pode ser entendido como um sistema de observação; dialogar com o outro é *observá-lo*; e é também aceitar ser observado, aceitar ser objecto do olhar do outro (...) A frase dita é assim um sistema orgânico que vê, que tem olhos; e, ao mesmo tempo que é visto, tem outros olhos a olhar para si. Uma frase escutada num diálogo torna-se também matéria, coisa observada, pois,

saindo do corpo, exhibe-se. Uma frase que digo é uma *parte do meu corpo que eu mostro*.

Falar, dialogar- processo de exibição (*mostro-me*) e de observação (*vejo-te*).¹⁰³

Aquel que no logra mostrarse desde la palabra no puede ser visto, su existencia no puede, por tanto, ser constatada. Del mismo modo, el individuo que se encuentra silenciado, *apagado* entre otros individuos, no puede acceder a ningún tipo de actividad social. Su presencia ignorada está condenada a existir sin participación, circunstancia que hace inútil su pertenencia al grupo social.

Por último, conviene destacar un silencio relacionado con el último supuesto de los silencios que planteábamos. Una de las mayores fuerzas que silencian por completo al hombre es la soledad. Al tratarse de un silencio forzoso, su vivencia es siempre dolorosa. El silencio es el lenguaje que traduce diariamente la pérdida y la única presencia que permanece en la vida del individuo. La inclinación del hombre hacia el ruido incesante, el esfuerzo por no detener nunca la emisión del sonido, responde en gran medida a este miedo a la soledad.¹⁰⁴ El sonido es una pauta fija que

¹⁰³ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*, Alfragide, Caminho, 2013, pp. 178-179.

¹⁰⁴ Levinas aborda la fenomenología del sonido para relacionarlo con la alteridad y el acontecimiento: "Viniendo de fuera, oído, es como si viniera de nosotros, y oír no es sino el sinónimo de comprender, cuyo término es evidencia. Sin embargo, ¿en qué consiste la sonoridad del sonido? En su resonancia. En su ser mismo, el sonido es estruendo. O, por decirlo de una manera que hace que resalte más su carácter social, el sonido es escándalo." La irrupción del sonido es una iluminación, manifestación pura: "Por el contrario, la esencia del sonido es una ruptura. No la ruptura en el mundo de la luz y del silencio, donde la ruptura descubre una continuidad más profunda, donde el desgarramiento es sostenido por la continuidad y la universalidad del espacio. Sino una ruptura pura, que no conduce a nada luminoso, sino que hace salir de la luz. En cuanto cualidad sensible, en cuanto fenómeno, el sonido es luz; pero es un punto de luz donde el mundo estalla estruendosamente, donde es desbordado. El desbordamiento de la cualidad sensible por sí misma, su incapacidad de mantener su contenido, es la sonoridad misma del sonido." Como acontecimiento, el sonido evita la percepción detenida del tiempo- algo que sucede fácilmente en el silencio-: "El color tiene también una duración, pero el tiempo pasa de alguna manera sobre él, mientras que el sonido hace rodar el tiempo mismo, como si fuera el tiempo

se convierte fácilmente en un patrón reconocible, una certeza que crea la ilusión del control y anula la nada y la angustia de la incertidumbre. El sonido destruye lo que el silencio alberga como una amenaza. El ruido intenta envolver al individuo para impedir que este sea sólo un objeto más en una realidad inerte. Intenta ser el síntoma de vida que el hombre ya no puede encarnar. Sólo cuando el sonido es una barrera colocada por el propio individuo, puede ser una defensa contra el mundo. Este recurso implica la consideración del silencio como un elemento hostil, contra el que se desea arrojar todo el sonido capaz de encubrirlo y anularlo. Para evitar el abandono al que obliga el silencio, se busca un medio de llenar su vacío. El sonido se entiende entonces como proximidad, señal de continuidad con el mundo conocido. El ruido es una llamada, la evidencia de algo que existe y constata su presencia, reclamando nuestra atención.

Aunque la soledad vive, sin embargo, en la ausencia del sonido. Cuando el silencio indica la ausencia del otro, los sonidos son una interrupción del vacío- aunque carentes de presencia real y sin trascendencia-. La sucesión intermitente de uno y otro, el relevo natural que a veces se produce entre una manifestación sonora y un tiempo de silencio y quietud se enfrenta en la soledad con situaciones en las que uno irrumpe en el terreno del otro sin ser llamado. Ruido y silencio tienen sus ámbitos, sus horas y lugares marcados. La relación entre silencio y sonido se vuelve invasiva cuando son manifestaciones que inundan la situación vital del individuo en el momento de la pérdida.

También la memoria vive en el silencio. Memoria y soledad son dos espacios esenciales del silencio que guardan una relación de contigüidad:

“Lo cierto es que, apenas se comienza a padecer la soledad, la memoria entra en juego (...) Soledad y memoria traman afinidad indisoluble. Esto significa que estar solo equivale a estar lleno de recuerdos, a *no poder olvidar*.”¹⁰⁵

haciéndose visible. Manifestación de aquello que por esencia no se manifiesta: esa es la diferencia entre oír y ver. El sonido es ahí el elemento conocido”. Emmanuel Levinas, *Palabra y silencio y otros escritos*, Madrid, Trotta, 2015, pp. 66-68.

¹⁰⁵ Massimo Cacciari, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Madrid, Abada, 2007, p. 11.

El recuerdo es un diálogo en silencio con una realidad que se ha vuelto irrecuperable. Aunque silenciada, la palabra pervive en la memoria, llega hasta la imagen, evoca el sonido y reconstruye lo perdido. La memoria puede ser comunicada, pero vive siempre hacia dentro, pues en la interioridad se aloja la imagen. En el complejo proceso de reconstrucción que inicia, la memoria silencia al individuo que debe abismarse en ella. El silencio del recuerdo es un tránsito al pasado, un estadio momentáneo para traspasar el umbral entre lo ya vivido y el presente.

No todas las palabras regresan del recuerdo. Aunque el individuo pueda, desde la memoria, regresar las vivencias perdidas, hay partes irrecuperables, que no podrán reconstruirse en la palabra porque tampoco en su momento pudieron ser verbalizadas. Lo que escapó de la palabra, huirá siempre. Donde la memoria no regresa se impone el olvido, forma definitiva de silencio. El olvido es lo que no volverá nunca a ser pronunciado, una forma de abrir la vida al espacio de la muerte, último silencio que debe enfrentar el ser humano.

El hombre calla allí donde sabe que no habrá nunca respuesta. Las palabras que nombran la vida no sirven para la muerte. La desaparición de un ser humano es también la muerte de las palabras que le estaban destinadas. Todos los puentes se destruyen, las palabras se precipitan en el vacío y en la ausencia. La muerte forja en el silencio otro silencio, impone dos realidades para las que no sirve el mismo lenguaje. El ausente pertenece a la memoria y ya sólo podrá sobrevivir en la palabra del otro. Su nombre se vacía lentamente, las palabras que lo nombraban dejan progresivamente de hacerlo. Hay que regresar sin el otro, tan sólo con el peso de la ceniza, con palabras inertes que se quiebran a cada paso. El lenguaje de la palabra no sirve para la muerte.

Si tras la muerte puede existir algún espacio de encuentro, será el silencio quien lo descubra. Sólo en el silencio se puede continuar el diálogo que ha sido interrumpido. La ausencia del otro se materializa en objetos y espacios, en los que se preserva el lugar que ocupaba. José Luís Peixoto afirma en uno de sus poemas más conocidos la presencia indeleble de los seres queridos. En la cotidianidad que

sobrevive en ese espacio abierto sólo para los ausentes se mantiene intacto cada lugar como una forma de evocación que los haga de nuevo presentes:¹⁰⁶

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:
o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs
e eu. depois, a minha irmã mais velha
casou-se. depois, a minha irmã mais nova
casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje,
na hora de pôr a mesa, somos cinco,
menos a minha irmã mais velha que está
na casa dela, menos a minha irmã mais
nova que está na casa dela, menos o meu
pai, menos a minha mãe viúva. cada um
deles é um lugar vazio nesta mesa onde
como sozinho. mas irão estar sempre aqui.
na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco.
enquanto um de nós estiver vivo, seremos
sempre cinco.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Le Breton describe del mismo modo el ritual que intenta restaurar la presencia del que se ha ido: “En la mesa familiar suele haber una silla vacía, un cubierto ante el que nadie se sienta; una ausencia tangible, inscrita en las ritualidades comunes o individuales que proporcionan al silencio del difunto un eco ensordecedor. Un sitio que quiere ser como un grito detenido en el tiempo, que repudia el duelo, encerrando al dolor mediante una repetición que pretende negar la muerte, pero que está condenada al fracaso”. David Le Breton, *El Silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 201. Ya que la palabra no puede ser utilizada, se mantiene vivo el gesto, el movimiento que llena el espacio y dibuja el contorno del ausente entre lo que ha desaparecido y lo que aún sobrevive.

¹⁰⁷ José Luís Peixoto, *A criança em ruínas*, Vila Nova de Famalição, Edições Quasi, 2002, p.13.

Este diálogo sin palabras intenta retener al ausente y crear una forma de presencia, pretende encontrar un medio de conservar el vínculo y de evitar la ruptura completa con aquel que se ha marchado. Aunque este vínculo ya nace roto, el sufrimiento que asegura es también una forma de mantener viva la memoria. El ritual y el espacio conservado constatan que el olvido no se ha impuesto y mantienen abierta una forma de diálogo. A pesar de que esa conversación interior con el ausente sea en realidad un diálogo del individuo consigo mismo, el hombre encuentra en la introversión un modo de convertir la pérdida en continuidad, un diálogo en el que se desdobra como emisor para ser también parte del interlocutor perdido. El silencio identifica al ausente y aquel que queda para recordarle intenta engastar ese silencio en el mundo. La palabra ya solo devuelve vacío, una página que continúa en blanco a pesar de haber escrito en ella. Imagen, memoria y recuerdo son frágiles sustitutos. Condenados al fracaso del reemplazo- nada llega a ser enteramente el ausente-, cada elemento recuperado se sigue vaciando diariamente. El eco no sobrevive en el tiempo. Todo se vuelve, en definitiva, silencio.

EN EL SILENCIO

3.1. Sentidos del silencio. Hacia una hermenéutica del silencio.

Las distintas corrientes y campos de estudio desarrollados desde la crítica literaria han incrementado con el tiempo el número de elementos que hay que considerar para poder iniciar la aproximación a la interpretación. En la determinación de los significados posibles de un texto, el discurso literario, como acto comunicativo, presenta, además, una dificultad añadida:

“Junto al sustancial fenómeno comunicativo, determinados tipos de textos (los llamados *artísticos*, pero también otros, en determinadas circunstancias) añaden un plus o margen de *significación* que el acto comunicativo no absorbe enteramente, pues en cierta medida lo excede o sobrepasa.”¹⁰⁸

A partir de esta premisa se plantean algunos problemas sobre los procesos de significación de un texto¹⁰⁹, especialmente en aquellos casos en los que la ambigüedad y hermetismo deliberados, el carácter fragmentario y disémico o el propio silencio del texto consiguen, pese a todo, significar. Sobre el texto actúa, además, toda una serie de elementos significativos que escapan a una adscripción unívoca y consustancial al propio texto que los contiene. Desde estos supuestos, la deconstrucción evidencia la dificultad de abarcar el sentido global de un texto:

“A la deconstrucción, la intertextualidad (unida a la *polifonía* de Bajtin, a la presencia en un texto de varios discursos simultáneos) le resulta constitutiva. Ese círculo dinámico que llamamos proceso comunicativo está también

¹⁰⁸ César Nicolás, “Entre la reconstrucción”, *Teoría literaria y reconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990, p. 317.

¹⁰⁹ Roland Barthes considera que la literatura nace, precisamente, en la capacidad del lenguaje para producir sentidos: “Si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a la liberar ‘las certidumbres del lenguaje’, no habría literatura.” Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1991, p. 54.

descentrado, es errático y excéntrico incluso en los lugares medulares del mensaje y el código. Cada texto es un astro que gira en la constelación (y las fuerzas gravitatorias, centrípetas o centrífugas) de los otros códigos, de los otros textos. Está lleno de implicaturas. Entonces comprendemos por qué se escapa el sentido pleno del texto. En sus intersecciones nos propone una infinita demora: su propio devenir en la escritura, hecho de rotaciones y deslizamientos, intertextos, rodaduras, márgenes, transformaciones, huellas.”¹¹⁰

Algunas disciplinas que han abordado el estudio del lenguaje han señalado elementos insuficientemente estudiados o poco valorados en el proceso comunicativo, para demostrar la importancia de su consideración a la hora de lograr un mayor conocimiento del hecho literario. Dado que ninguno de estos elementos es, por sí solo, suficiente para explicar los procesos de significación del texto, la perspectiva más adecuada supondría la inclusión de diversos enfoques y elementos que puedan aportar las claves necesarias para la interpretación y comprensión de un texto. Entre todos estos elementos incluimos el silencio, dado que, como ya quedó demostrado en apartados anteriores, el silencio es un elemento que *significa*.

La primera cuestión que debe ser planteada para una hermenéutica del silencio es establecer las condiciones que han de darse para que el silencio pueda ser interpretado. A este respecto Block de Behar reflexiona si basta con la aparición de un silencio que pretende dirigirse a un receptor para poder activar su descodificación:

“¿Acaso se entera el receptor de la naturaleza comunicativa de ese silencio? ¿Cómo provocar la interpretación del receptor si no sabe de la existencia de un objeto a interpretar? Cada uno interpreta de acuerdo con su horizonte de expectativa; es así, pero para eso, es necesario que el silencio se presente como un acontecimiento a fin de entrever algún horizonte, a fin de que ocurra la coincidencia o fusión indispensable a la recepción. No hay ninguna seguridad de que se conjeture una interpretación a partir de un discurso que no

¹¹⁰ Op.cit., pp.322-323.

se dice, de una intención que no se conoce, sobre todo porque tampoco se sabe si existe.”¹¹¹

En el capítulo anterior quedaron expuestas las principales motivaciones que conducen al silencio y que construyen ese horizonte de expectativa que señala Block de Behar. El conocimiento de las causas que impulsan un silencio determina en gran parte sus posibilidades de interpretación. La respuesta que ofrecer y el modo de situarse ante él están del mismo modo fuertemente condicionados por el grado de conocimiento que se tenga de su origen. Sin un vínculo visible con alguna realidad que lo explique, el sentido del silencio se encuentra seriamente comprometido.¹¹² El silencio debe estar en constante oposición para poder ser significativo: debe desplazar una acción o un discurso, enfrentarse a un elemento ausente y poder trasladar su significado al espacio vacío de un significante anulado.

La ambigüedad del silencio nace de la debilidad de sus fronteras, de su falta de contorno. La ausencia de forma retrasa la referencia, el vínculo entre el silencio y aquello que quiere significar mediante la representación de un contenido específico. Un silencio que no puede ser interpretado se convierte en una agresión, en un vacío que se instala definitivamente y desplaza todo lo demás, generando una fractura. El significado y sentido posibles del silencio requieren de un esfuerzo de interpretación mayor.¹¹³ Siempre vinculado a otras realidades, el silencio logra su significación en la conjunción de diferentes factores.

¹¹¹ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 19.

¹¹² Blanchot habla de esta dificultad para entender las causas que hay detrás de un silencio: “Cuando el poder hablar se interrumpe, no se sabe, nunca se puede saber, a las claras qué está actuando: la interrupción que permite el intercambio, o la que suspende el habla para restaurarla en otro ámbito, o la interrupción negadora que, lejos de ser todavía el habla que toma aliento y respira, pretende- si es posible- asfixiarla y destruirla como para siempre.” Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008, p. 97.

¹¹³ A este propósito conviene recordar la distinción entre uno y otro término, según la cual el significado puede ser entendido por los participantes, mientras que el sentido “culmina en la interpretación del oyente de la intención del hablante.” En el silencio, el significado parte, en muchos

En los procesos de significación del silencio participan distintos elementos contextuales, la propia vivencia del individuo del que emana el silencio, y toda una serie de condicionantes sociales y culturales que regulan la consideración e interpretación posibles del silencio. Una secuencia de elementos que, combinados, parecen portar la carga significativa del silencio y que requieren de una constante reinterpretación.¹¹⁴

En el silencio hay una apelación, un movimiento que obliga a seguir todo lo que el silencio desplaza. Aquel que se encuentra en el silencio debe moverse en un espacio abierto por tiempo indefinido que no muestra ningún resquicio para poder ser abordado. En la interpretación del silencio hay, además, más posibilidades de exceder su significado. Si en todo enunciado lingüístico existe el riesgo de una interpretación diferente a la intencionalidad del hablante, esta posibilidad se incrementa en el silencio dada la ilimitada extensión de su forma. El silencio no contiene elementos que ayuden a acotar su potencial semántico, por lo que se presta con mayor facilidad a una interpretación diferente a la intencionalidad inicial del emisor. Ante la ausencia de palabras y la urgencia de un significado que posibilite el entendimiento, se termina recurriendo a un sentido que sólo existe en el individuo que interpreta erróneamente. Esta suposición impone un significado que no pertenece al otro y que, no obstante, se le asigna. Se actúa entonces desde un supuesto que nunca ha existido. El desajuste entre aquello que se ha interpretado erróneamente y la intención real de aquel a quien no se ha sabido interpretar conduce al malentendido. La dificultad de conocer qué factores han desencadenado el equívoco lleva, además, a cuestionar la fiabilidad

casos, de una suposición, por lo que su sentido e intención difícilmente pueden interpretarse desde una premisa que, desde el principio, puede ser errónea al estar basada en una presunción y no en un significado ya establecido. Ricardo Escavy Zamora, *Pragmática y subjetividad lingüística*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2011, p. 27.

¹¹⁴ “Una acción además no es fija en su interpretación, siempre puede ser reinterpretada a partir de cualquier otro dato que se presente para explicar mejor la conducta del sujeto. En este sentido no existe límite en la cantidad de aportación contextual para llevar a cabo una interpretación pragmática.” Op. cit., p. 22.

de la comunicación. La voluntad y capacidad de entendimiento son otros parámetros que se tambalean, junto con las posibilidades reales de expresión.

El silencio se muestra siempre subordinado a un contexto al que no siempre se vincula de un modo suficientemente visible. La hermenéutica del silencio es sumamente compleja, dada la dificultad de evidenciar todos los elementos que construyen su sentido. La simultaneidad de sus posibles significados no puede deshacerse fácilmente a favor de alguno de ellos. La asociación temporal y siempre precaria que une el silencio con un determinado significado- tan breve como pueda ser la permanencia igualmente efímera de un contexto dado- lo hace volver de nuevo a la cantera inagotable de sentidos potenciales que lo sustentan. Su mensaje se disuelve con el contexto que lo ha forjado. El silencio es un continuo que no distingue su principio, porque no tiende a ningún fin, y no se detiene ni siquiera en las breves acotaciones que el hombre le impone al asociarle un significado concreto. El incesante retorno a sí mismo, desde la palabra o el sonido, enriquece aún más el infinito caudal del silencio con todo aquello que deja su rastro al contacto con él. El silencio es una abertura y en su fondo se acumulan los restos de una realidad siempre exterior que nutre incesantemente su vacío. La heterogeneidad de los elementos que el silencio contiene potencia su semántica e incrementa su ambivalencia. La hermenéutica del silencio se enfrenta, por tanto a una poética huidiza y transitoria, tan variable como el objeto que construye.

Castilla del Pino parte de la naturaleza entrópica del silencio para intentar abordar su posible desambiguación. Admitiendo que el signo nunca pierde por completo su ambigüedad y que el silencio es un signo especialmente cargado de connotaciones que dificultan la concreción de su significado último, el autor asume la necesidad de actuar frente al silencio, pese a la probabilidad de que no haya sido interpretado correctamente. De nuevo se remite al contexto para poder adquirir los elementos mínimos que permitan una desambiguación suficiente para la interacción¹¹⁵. Sobre el silencio puede haber una mínima acotación, pero la reducción

¹¹⁵ “La desambiguación relativa, a veces suficiente, sí se obtiene a expensas de la ubicación del signo, en este caso el silencio, en el contexto y cotexto (contexto lingüístico) en el que se ofrece. Porque

absoluta de su significado hasta una interpretación clara y unívoca difícilmente puede darse.

La cuestión del sentido en el silencio no sólo resulta incierta por la escasez o inexistencia de elementos que aporten claves suficientes para su interpretación. El problema deriva de una polisemia irresoluble ya que, ante la ausencia de significantes, el significado se desborda en una potencialidad semántica de difícil limitación. El silencio, a priori, no excluye ninguna interpretación. Las razones de su existencia y el alcance de su sentido no se ven contrastadas por ningún elemento que pueda descartar de forma inmediata alguno de sus significados posibles. La falta de concreción obliga a una suspensión que dificulta el intercambio comunicativo.

La persistencia del silencio resulta en muchos casos hostil. El individuo siente ante el silencio una sustracción, un elemento que debían entregarle y que le ha sido negado. Esta falta interrumpe también su discurso, que queda sin posibilidad de réplica. Ante la dificultad de desarrollo, la palabra se apaga y surge el riesgo de la fragmentación. El silencio termina siendo una aproximación del individuo al abismo de la incomunicación. Cuando el silencio se siente inexpugnable, la palabra se abandona en el umbral donde debía darse el intercambio.

La *temporalidad y dimensión secuencial* del silencio¹¹⁶ proyectan distintos momentos y espacios en torno a su aparición, en los que se ordenan una serie de condicionantes y factores que explican el silencio y hacen visible su sentido. El

el silencio, como signo, es componente del discurso". Carlos Castilla del Pino, "El silencio en el proceso comunicacional", *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 85.

¹¹⁶ Fierro Bardají expone la importancia de situar el silencio dentro de la cronología de palabras y acontecimientos que le precede y en la que se apoya para desarrollar su propia significación: "Al analizar el sentido que toma en situaciones de comunicación, aparece la contextualización del silencio en estructuras sociales, a veces, en instituciones sociales. Al señalar, por otra parte, que el sentido del silencio depende de lo que le ha precedido, de su inserción en una secuencia donde siguen otros eventos de palabra, de conducta, de comunicación, se introduce la dimensión temporal y secuencial en el silencio." Alfredo Fierro Bardají, "La conducta del silencio", *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 69.

contexto externo al silencio viene dado por las convenciones sociales que regulan su uso y es necesario su conocimiento para poder entender cuando resulta conveniente su aparición. El contexto interno supone todas las palabras, situaciones y acciones que anteceden al silencio y contribuyen a explicar sus causas y a delimitar su significado. Tras el silencio, viene su efecto, visible en la respuesta que se ofrece ante su aparición y en las consecuencias que desencadenan su entendimiento o, por el contrario, su incompreensión. El hecho de no haber asistido a la secuencia inmediatamente anterior a la aparición del silencio dificulta de manera evidente su comprensión. Al no poder reconstruir los componentes que lo han urdido no se puede disponer de ningún signo visible previo desde el que comenzar su lectura.

En el discurso escrito debe quedar también registrada la *dimensión secuencial* del silencio que señalaba Fierro Bardají, para que el lector pueda interpretar su significado. Sin embargo, partimos del hecho evidente de que la escritura no puede destacar el silencio desde la supresión del sonido por lo que percepción resulta más compleja. Los silencios de la oralidad y de la escritura se revisten de elementos distintos y logran, en consecuencia, una evidencia muy diferente.

En un primer momento, el silencio es un elemento para la continuidad. El silencio que forma parte del discurso se presenta como la pausa natural que lo impulsa. Aun en el texto escrito, el silencio actúa de forma análoga, representando en el espacio gráfico que separa las palabras las pausas fonéticas que permiten distinguir una palabra de otra. Esta separación mínima permite la discriminación de todas las unidades que construyen el discurso. El silencio se convierte así en un elemento necesario para la comprensión del texto. En la oralidad, el silencio facilita el intercambio de papeles entre locutor e interlocutor, además de marcar los ritmos de cualquier orador en su discurso. Los silencios prolongados con la finalidad de conseguir un efecto que acentúe el dramatismo o el suspense de lo narrado, junto al silencio de aquello que no necesita ser nombrado por ser innecesario, son silencios igualmente solidarios con la intencionalidad del discurso. En todos ellos se perciben un sentido y una funcionalidad. El tiempo y espacio que vienen a ocupar en el discurso son igualmente percibidos. Sin embargo, el silencio que no responde a ninguno de estos supuestos quiebra todos los principios conocidos y trae consigo una ruptura cuyo

alcance y significado no pueden ser previstos. Cuando se prolonga más allá de lo esperado, si no responde a una intención conocida o no surge en un contexto en el que se le espera, el silencio es un desgarró, una presencia que cierra todo lo demás.

En la escritura hay también silencios que permanecen siempre presentes en el discurso. La palabra escrita se hace memoria, se aleja del hombre que la crea para llegar al tiempo, para levantar sobre él mundos y realidades que sólo en la palabra perviven. El precio para perdurar es el alejamiento del origen, la irremediable separación de la fuente de la que emanó la palabra.

La cuestión del origen remite, además, al vínculo entre la palabra y el mundo. En la historia de la literatura diversas corrientes han abordado esta cuestión. Tal como afirmaba Chantal Maillard en el apartado anterior, la palabra con el tiempo ha perdido su significado originario, su pureza se ha visto dañada por los valores que determinadas interpretaciones sociales y culturales le han impuesto y por la manipulación que el poder ha ejercido sobre ella. El uso la ha desgastado, la ha llevado incluso a extremos muy alejados de su origen. La poesía ha sentido siempre la necesidad de volver a este origen perdido con la esperanza de regresar así a una palabra intacta, mucho más cercana a las realidades que nombra, y legitimarse en ella. De esta forma la poesía puede salvarse del silencio al que la condena una palabra mermada por el uso. Benjamin explica la ascendencia de la palabra y su vinculación con el momento de la Creación.¹¹⁷ En relación al origen de la palabra, Benjamin distingue entre la palabra *hacedora*, la palabra *nombradora* y la palabra *de los objetos*. La palabra *divina* es la única que posee la función de crear- “Sólo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; sólo allí está el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra *hacedora*, médium puro del entendimiento”-, frente a la del ser humano que no puede sino otorgar un signo a las cosas creadas por la palabra *hacedora*. Por último, el objeto dispone de una palabra que no puede nombrar, condenado a una mudez insalvable:

¹¹⁷ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 59-74.

“El lenguaje mismo no llega a pronunciarse completamente en las cosas. Y esta frase tiene un doble sentido según se trate del significado transmitido o sensible: los lenguajes de las cosas son imperfectos y mudos además. A las cosas les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética.”¹¹⁸

Es el hombre quien recoge este lenguaje “mudo e innombrado de las cosas y lo traduce al nombre vocal.” Ambos lenguajes, el humano de los nombres y el mudo de las cosas, coinciden y se emparentan en la palabra creadora de Dios, pues ambos han surgido de ella. La pérdida del espacio edénico parte de un conocimiento que anula la palabra creadora:

“El saber de lo bueno y lo malo abandona al nombre; es un conocimiento desde afuera, una imitación no creativa de la palabra creadora. Con este conocimiento el nombre sale de sí mismo: el pecado original es la hora de nacimiento de la *palabra humana*, en cuyo seno el nombre ya no habita indemne.”¹¹⁹

La consecuencia es que las cosas solo tendrán nombre propio en Dios, mientras que “en el lenguaje humano están innombradas.” De esta forma, la naturaleza “está atravesada por un lenguaje mudo, también residuo de la palabra creadora divina conservada en vilo.”

La palabra por tanto está condenada al silencio desde su origen, pues es solo un signo de la palabra *hacedora*, la única que puede vincularse desde el entendimiento puro e inmediato con cada realidad creada por ella. La palabra *hablada* no puede nombrar del mismo modo que la palabra divina, por lo que es una imitación que nunca podrá acceder al origen de la creación. El lenguaje poético estaría así condenado a una búsqueda irresoluble, pues su palabra no podría nunca alcanzar la palabra *hacedora*. La palabra poética no llega a nombrarse a sí misma, tiene que conformarse con una

¹¹⁸ Op.cit., p. 65.

¹¹⁹ Op.cit., p. 70.

aproximación. El poema sería también un simulacro de ese espacio de la creación en el que la palabra hacedora logra que cada realidad se manifieste al ser nombrada.

La palabra escrita, alojada en un espacio que comparte la mudez del objeto, pierde además la presencia de su creador. Siempre diferida, la palabra escrita perdura por encima del espacio y el tiempo, a pesar de no tener un receptor inmediato y de estar siempre separada de su emisor. Rodeada de ausencias, la escritura ilumina su existencia en la lectura. Es el lector quien revive y pone en movimiento la palabra escrita al trasladarla de su estado durmiente hasta el lugar del intercambio. El silencio del texto cesa en el momento en el que lector acoge su palabra.

El texto está, pues, lleno de vacíos. Todas las realidades que en él concurren no están presentes en el momento de la lectura. Ni siquiera el lector es una presencia constante en el texto. El tejido de voces, conciencias y memorias registrado en él queda aprisionado en la materialidad de la letra escrita. La realidad que proyecta su lectura no es inmediata, ni tiene una correspondencia unívoca con el exterior. Siempre en la virtualidad, la palabra escrita recrea momentáneamente el mundo que se ha construido sobre ella. Invoca una voz que no estará físicamente presente, traslada un significado inerte a una conciencia externa al texto y prepara en su lectura un diálogo de palabras que se ofrecen en silencio para no poder ser intercambiadas. Ese es el primer silencio del texto. Su diálogo comienza ya clausurado para el lector, que lo recibe sin la posibilidad de la réplica. El texto no recoge nada del lector salvo su interpretación, que no puede modificarlo. La orfandad del texto que denunciaba Platón sólo permite una forma de diálogo: “Efectivamente, la escritura ya no puede responder. El escrito ‘no habla’ más que lo ‘dicho’ en él; pero precisamente ese silencio y la lineal y fija frontera de su mensaje es lo que permite, a través del lector, iniciar el nunca acabado diálogo de la interpretación.”¹²⁰ Para Lledó la hermenéutica surge en el momento en que la palabra entregada a la escritura pierde la posibilidad de responder a aquel que le pregunta:

“En este punto surge el principio de la hermenéutica, el riguroso compromiso de acompañar la muda soledad de la letra con un discurso que,

¹²⁰ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, p. 111.

paralelamente, vaya despertando el sentido oculto o, simplemente, vaya adquiriendo la responsabilidad de saber preguntar a la escritura y saber entender lo que quiere decir, en el largo horizonte del tiempo.”¹²¹

Este primer movimiento hermenéutico tiene que responder al obligado silencio del texto, a la imposibilidad de la palabra escrita de ir más allá de su frontera gráfica. La complejidad de este enfrentamiento, ampliamente tratado en el desarrollo de los estudios de la teoría literaria a lo largo del siglo XX, muestra el desamparo de la palabra escrita y del lector en su encuentro. Nada parece asistirles en el momento del intercambio. Fuera del texto, la palabra no devuelve ninguna evidencia.

La lectura del silencio plantea aún más problemas. Necesita, en primer lugar, un reconocimiento que la palabra no precisa en su evidencia gráfica. Sin embargo, la visualización no es la única dificultad para que el silencio se haga evidente en la escritura, pues, al haber diversos tipos de silencios en el texto, la lectura del silencio escrito debe ser, además, plural. Así como el texto narrativo reúne una pluralidad de voces que responden a diferentes entidades, en él subyacen, además, silencios que pertenecen a distintas realidades.

En el texto narrativo siempre hay, al menos, una voz, aquella que enuncia el discurso. La palabra comienza y acaba en esta entidad, con la intercalación, superposición y relevo de otras voces que la acompañan en el texto. Esa voz narrativa que identifica al mediador principal del texto, y que habla en primera instancia al lector, es poseedora también de un silencio, distinto al de la propia página. La voz del narrador acaba con el propio texto; sin embargo, dentro de él, se extiende otra forma de silencio. Primeramente en aquello que excluye de su relato, en lo que queda fuera de la selección de lo que desea contar- o aquello que considera trascendente y adecuado narrar-. Dado que no todo puede ser narrado, no todo lo excluido es significativo. Sí resulta relevante cuando lo silenciado es, de alguna manera, señalado. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de un narrador que se silencia a sí mismo es Lázaro de Tormes. El más significativo de sus silencios se encuentra en la narración de su experiencia con el Fraile de la Merced. Lázaro, un narrador que necesitar dar noticia

¹²¹ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 29-30.

completa de su vida para poder explicar un sólo episodio de ella- el famoso caso por el que se interesa alguien con autoridad suficiente para solicitarle a Lázaro el relato y esclarecimiento de su situación actual-, de pronto, decide callar en el cuarto tratado. La reducida extensión de este episodio, contenida en un breve párrafo, supone, en sí misma, un silencio en el conjunto de la obra. Lázaro apenas esboza su convivencia con este amo, a quien decide abandonar pronto. La causa de su abrupto silencio pronto es revelada: Lázaro hace patente su deseo de reservarse una parte de la historia, aquella que termina de explicar los motivos de su abandono. Intenta restar gravedad a la parte extraída refiriéndose a ella con el término “cosillas”, cuyo diminutivo quiere subrayar su aparente falta de importancia. Sin embargo, ese hurto en la narración, ese silenciamiento declarado consigue, precisamente, llamar la atención sobre la parte sustraída. Evidenciar las palabras silenciadas no hace sino descubrir en el texto un espacio interrumpido, un vacío que dejará el texto abierto para la atención y la interrogación constante del lector. La sospecha de que Lázaro silencia algo que no resulta conveniente decir se acrecienta con las alusiones que previamente ha hecho sobre la licenciosa vida del fraile. Lázaro utiliza en todo momento un lenguaje con doble sentido que le evita nombrar directamente los actos de su amo- en el velado significado sexual que algunos críticos ven en la expresión “romper zapatos”-. El único párrafo que forma este capítulo se compone así de un doble silencio apoyado en la alusión y la elipsis. El lector intuye que aquello que silencia a Lázaro, tan pródigo en los detalles más miserables de su vida, debe de responder a una realidad de extrema gravedad. A pesar de la incertidumbre que rodea sus palabras, el silencio que cubre este capítulo en la vida de Lázaro logra crear uno de los textos más elocuentes y críticos de la obra.

Al igual que el lector no puede acceder a lo silenciado sino es arriesgando una interpretación, el personaje también se enfrenta a la dificultad de comprender el silencio del otro. Hay historias que se construyen desde los vacíos abiertos entre los personajes. *Orgullo y prejuicio* es un ejemplo de constante superposición de silencios e interpretaciones erradas. Todos los equívocos entre los personajes se deben al constante aplazamiento de la palabra. La importancia de la apariencia, el peso de la idea formada en observaciones mal interpretadas, en lecturas erróneas de los

acontecimientos y en palabras reemplazadas por otras que tergiversan los hechos impiden a la protagonista conocer a Darcy. Sólo cuando la palabra de este le es revelada, primero por carta, luego en conversación directa con él, Elisabeth puede ver reinterpretar cada silencio. La conversación final está encaminada a restaurar las palabras que faltaron en el momento en que se necesitaban. Se pretende así acceder a aquella parte que siempre nos es sustraída: el pensamiento interior, la emoción, la impresión del otro. Elisabeth intenta desmontar todos los silencios. En una sociedad en la que cada gesto y movimiento tienen un significado ya asignado, el margen para poder comunicarse sin el auxilio de la palabra es muy limitado. Las conveniencias que dictan las normas de urbanidad encubren y limitan considerablemente la expresión personal. Los personajes están obligados a atravesar muchos silencios para poder encontrarse. Encubiertas por los juicios de los otros y por las erróneas interpretaciones en las que uno y otro han caído, sus palabras llegan por fin a la luz. El capítulo LX supone la revelación de todos los sentidos que el silencio ha ocultado a lo largo del tiempo. Elisabeth comienza preguntándole a Darcy cómo se enamoró de ella. Las preguntas son constantes. Elisabeth quiere saber la causa de todos sus silencios en cada encuentro que han tenido.¹²² Darcy le explica que su falta de palabras se debía al mismo silencio que encontraba en ella:

- Porque te veía seria y silenciosa y no me animabas
- Estaba muy violenta.
- Y yo también.
- Podías haberme hablado más cuando venías a comer.

¹²² La mayor parte de las preguntas que Elisabeth plantea evidencian situaciones en las que faltó la palabra y se impuso el silencio: “¿Por qué tardaste tanto en volverme a hablar de tu cariño?”; “¿Por qué estabas tan tímido cuando viniste la primera vez y luego cuando comiste con nosotros? ¿Por qué, especialmente, mientras estabas en casa te comportabas como si yo no te importase nada?”; “¿Cuándo me habrías dicho algo si no soy yo la que empieza?” Darcy considera que su silencio era la respuesta a otro silencio, ya que Elisabeth tampoco actuaba ni hablaba lo suficiente. Ambos terminan reconociendo que el silencio del otro acentuaba el propio, lo que hacía cada vez más difícil la palabra.

- Si hubiese estado menos conmovido lo habría hecho.¹²³

Cada palabra y silencio erróneamente interpretados han sido la causa directa de su progresivo alejamiento. Sobre los personajes pesan demasiados elementos que frenan la expresión personal y sincera. Las fuertes convenciones sociales que refleja la obra favorecen la construcción del silencio. Toda una serie de normas que establece la conveniencia de hablar, y regula lo que puede decirse y el modo en que debe expresarse, confunde la percepción del individuo.

Los prejuicios sobre la posición social, la apariencia física y las capacidades intelectuales que muestra el individuo condicionan también su valoración, hasta el extremo de suponerle o negarle determinadas cualidades. La capacidad para juzgar se ve mermada por ideas preconcebidas- agravada por un carácter orgulloso en el caso de Darcy y de una precipitación en el juicio, en el caso de Elisabeth-. Solo la ruptura de estas barreras puede llevar a la verdadera expresión personal. Elisabeth las rompe desde el principio, al tratar a Darcy con insolencia:

- Pues mi belleza bien poco te conmovió. Y en lo que se refiere a mis modales contigo, lindaban con la grosería. Nunca te hablaba más que para molestarte. Sé franco: ¿me admiraste por mi impertinencia?

- Por tu vigor y por tu inteligencia.

- Puedes llamarlo impertinencia, pues era poco menos que eso. Lo cierto es que estabas harto de cortesías, de deferencias, de atenciones. Te fastidiaban las mujeres que hablaban sólo para atraerte. Yo te irrité y te interesé porque no me parecía a ellas.”¹²⁴

La impertinencia que se atribuye Elisabeth es en realidad la palabra liberada de la convención social, la posibilidad elegida de emitir un juicio propio- sea acertado o no-. A pesar de la dureza con la que pueden llegar a tratarse, la franqueza permitirá

¹²³ Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 464.

¹²⁴ Op.cit. p. 463.

que los dos protagonistas se liberen progresivamente de los prejuicios y las convenciones en los que se apoya su orgullo.

Si la emergencia de la verdadera palabra interior que explica al individuo no se produce, la confusión en la que caen los personajes alcanza también al lector. Otra posibilidad para salvarse de una interpretación errónea es que la información que resta por conocer la aporte el narrador. Sólo con la participación de la voz narradora el lector evita caer en los mismos silencios que inundan a los personajes. Sin embargo, si el autor quiere trasladar el silencio también hasta el lector, el narrador debe ocultarle también a él las causas. *Bartleby el escribiente* es un ejemplo de silencio cuyo sentido es desvelado al mismo tiempo al lector y al personaje. Al silencio de Bartleby se accede desde fuera. Algo semejante ocurre con el silencio de Hanna en *El lector*, de Bernhard Schlink. El pasado que han forjado todos sus silencios solo se descubrirán al lector del libro al mismo tiempo que los descubra el protagonista. En estos casos, el lector comparte la experiencia del personaje. La interpretación se completa cuando ambos reciban todas las claves.

Tradicionalmente, el lector siempre partía con la ventaja de poder acceder, con la mediación del narrador, a toda la información. Muchos personajes, que no reciben la voz del narrador- dispuesta en el texto solo para el lector externo- no conocen, ni pueden entender, muchos de los acontecimientos que se desarrollan a su alrededor. La novela decimonónica erige al narrador omnisciente y al lector como conocedores absolutos del universo en el que se mueven los personajes. Desde la omnisciencia del narrador, el lector recoge las claves suficientes para saber por qué se está produciendo un silencio. Como único hermeneuta, el lector asiste a los efectos de la incomunicación entre personajes sin participar de ella. El bagaje cultural del lector le concedía, además, una información añadida para reconocer las claves del metatexto, paratexto y subtexto.

El lector llega al siglo XX acostumbrado a dominar todas las claves necesarias para moverse dentro del texto narrativo desde su realidad externa. Kafka dinamitó esta realidad. En el universo narrativo kafkiano, al lector le faltan las mismas claves que al personaje. Uno y otro comparten el desconcierto de una realidad que no se

muestra completamente, una realidad que silencia sus causas para dejar notar tan solo su devastador efecto. Todas las oscuras fuerzas de poder que se abaten sobre el hombre se valen de su silencioso proceder para ocultar su origen. El hombre nunca podrá derrocarlas porque no puede visualizarlas. Falta siempre el quién y el por qué, lo que paraliza al individuo en un espacio ciego del que no puede salir.

En la distinción entre *no poder* y *no querer* hablar, referida en páginas anteriores, se traduce siempre un silencio, mayor en el caso de que el silencio surja como una elección para poder hacer significativa la ausencia de mensaje. Sin embargo, cuando aplicamos esta distinción al hecho literario, las dos posibilidades se convierten en un silencio narrado, ya que cuando un personaje no puede o no quiere hablar, en ambos casos persiste una intención comunicativa: la del autor/narrador. Si un personaje no puede hablar, aparecen en el desarrollo narrativo de la historias las causas que explican esta imposibilidad, sean aquellas externas al personaje o internas. En el primer caso, el autor analiza o denuncia en su escritura aquellos agentes, externos al individuo, que limitan su libertad e impiden la ruptura de ese silencio. Vicisitudes históricas como la guerra, la dictadura política, las convenciones sociales, morales o familiares, los mecanismos de poder y represión podrían ser algunas de las causas. Entre las causas internas que silencien a un determinado personaje puede encontrarse una situación personal que invalide o merme las capacidades comunicativas de ese individuo o la especial naturaleza de las relaciones establecidas. Pero sin caer en un exceso de simplificación, la problemática en torno al silencio es mucho más compleja, ya que en muchos casos las causas abarcan esta doble dimensión y el silencio se debe a factores tanto externos como internos: a todo aquello que obliga a un individuo a guardar silencio se puede añadir la dificultad o limitación propias para verbalizar un determinado mensaje, de ahí que en muchos casos se superpongan varios silencios en un mismo personaje.

Por otro lado, hay personajes cuya personalidad implica una inclinación natural hacia el silencio. Se trata de un silencio que siempre ha estado presente en el carácter del personaje hasta el punto de identificarlo: “El silencio, como signo del sujeto, confiere identidad a éste: es el que “está silencioso”, el que “está callado”, el que “no

habla”, el que “es callado.”¹²⁵ Este rasgo traslada necesariamente la palabra del personaje al narrador o a otro personaje que debe hacer de intérprete. Cualquier palabra proferida por un personaje silencioso alcanza especial relevancia. La procedencia del silencio evidencia entonces la relación que mantiene con el personaje, polarizada, fundamentalmente, en dos ejes: la imposición y la elección.

Del mismo modo que existen motivaciones externas al personaje para explicar su silencio, distintas de aquellas que surgen del interior del propio personaje, también el autor puede sufrir un silencio sobre él que nada tiene que ver con las partes que decide silenciar conscientemente en su narración. El autor silenciado por la censura y el autor silenciado por los límites del lenguaje y los límites de la convención literaria responderán a un texto limitado por todo aquello que no puede decirse. Ambas realidades han de afectar necesariamente al discurso literario y a sus posibilidades. El silencio impuesto por la censura obliga al autor a trabajar sobre la palabra que le ha sido silenciada y a encontrar la forma de hacer llegar su mensaje sin hacerlo explícito, buscando una forma de decir sin nombrar que sea efectiva.

Sin llegar a la censura, existen algunos aspectos que se silencian en el texto, no tanto por su falta de relevancia narrativa como por su relación con lo escatológico y determinados tabúes sociales. Estas realidades no se incluyen en el texto por considerarse contrarias al propósito artístico, bien por su inutilidad, bien por su inadecuación. Su naturaleza se siente, además, muy alejada del sentido estético que procura la obra artística, por lo que su narración, cuando es indispensable para el desarrollo argumentativo de la historia, procede más por alusión que por su enunciación directa y explícita.

La urdimbre del silencio determina también su hermenéutica. Hay silencios destacados en una clara suspensión de la palabra. Hay otros, sin embargo, que están insertos en la misma palabra, por lo que su discernimiento resulta más complejo. El lector debe percibir, entre lo narrado, aquello que no llega a decirse. Para ello debe reconocer una ausencia, un contenido que no le ha sido entregado. Confundido por la

¹²⁵ Carlos Castilla del Pino, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 81.

continuidad de la palabra, muchos silencios pueden pasar inadvertidos. Hay textos dirigidos o enfocados hacia un silencio destacado. Así, el lenguaje de la sugerencia apunta hacia aquello que se está silenciando. Todas sus palabras se orientan hacia el mismo vacío. Es un lenguaje que se descubre parcialmente para poder señalar la existencia de una parte velada que el lector debe completar. El silencio cifrado en una metáfora encuentra también un modo de representación, un símbolo que lo hace reconocible. En ambos supuestos- en la sugerencia y en la metáfora- el silencio es sustituido por la palabra. En los casos en los que se abre el espacio al silencio, la palabra no tiene otro remedio que replegarse. En este margen abierto se mantiene un difícil equilibrio entre el espacio cedido y aquel en el que aún se inscribe la palabra. La convivencia de ambas instancias no puede comprometer la identidad del texto, por lo que deben mantener su significación sin anularse la una a la otra.

La suspensión de la palabra, si bien no detiene necesariamente la sucesión de acontecimientos, condiciona la participación en ese mismo acontecer dado que su percepción e interpretación se modifican. Sin la claridad y definición que puede aportar la palabra, las acciones no se suceden con la misma fluidez y ven alterado su curso a la espera de la palabra que pueda iluminarlas. La película *Persona*, del director Ingmar Bergman, ilustra de un modo ejemplar cómo el silencio y la palabra influyen en el desarrollo de los acontecimientos y en su percepción. Hay dos partes claramente diferenciadas en la narración de la historia, según estén dominadas por el efecto del silencio o por el de la palabra. Sus dos protagonistas representan los dos extremos, la negación del decir y la incesante necesidad de hablar. Mientras una de sus protagonistas, Elisabeth, una actriz que ha perdido la voluntad de la palabra, se mantiene en un cerrado e inquebrantable mutismo, Alma, la enfermera que la acompaña en su retiro, cree encontrar en el silencio de Elisabeth la cálida atención de una confidente. A este silencio siempre abierto entregará la pesada carga de un recuerdo traumático que la ahoga en la culpa y en la duda. Para Alma, la ausencia de respuesta es la ausencia de juicios sobre sus palabras. Alma proyecta en el silencio de Elisabeth la imagen de una persona que la escucha y la acepta porque nada, desde el mutismo de la actriz, contradice esa suposición.

La palabra no permite una interpretación que anule lo que ella expone. Sin embargo, el silencio desarrolla una percepción que no puede ampararse en ningún dato objetivo más allá de la suposición, por lo que discurre libre sin nada que se contraponga a ella. La permanente falta de respuesta de Elisabeth permite que el discurso de Alma no se interrumpa ni se vea anulado en ningún momento. Sin embargo, cuando Alma lea la carta que Elisabeth le escribe a su doctora, descubrirá que su presencia es tan sólo una distracción para la atención de la actriz, quien no ve en ella más que una enfermera ingenua a la que observa como divertimento. La condescendencia de Elisabeth y el hecho de que comparta con otra persona de forma inmediata el doloroso pasado que ella le ha confiado cambian por completo la percepción de Alma sobre su compañera. La palabra ha brotado entre ellas para anular la idealizada proyección de Alma en la realidad silente de Elisabeth. A partir de ese momento, afloran la crueldad y el enfrentamiento. Elisabeth ya no es para Alma el silenciario de su dolor. La irrupción de la palabra cambia el curso de los acontecimientos, ya que ha permitido interpretarlos desde otra luz. La palabra de Alma encuentra finalmente la de Elisabeth- aunque se trate de una palabra escrita y dirigida a otra persona- y con ella la necesidad de la confrontación. Alma pierde ese espacio en blanco donde su palabra discurría libre y la tenía a ella como única intérprete. Mientras se mantiene el silencio, Alma escribe en él.

En la presencia muda de la actriz, Alma reemplaza la ausencia de la palabra de Elisabeth con la suya propia. Para ella, Elisabeth es el eco que le devuelve sus propias palabras, indemnes, sin haber sufrido la deformación del tacto ajeno. Elisabeth actúa como el soporte de su propia conciencia, donde Alma puede escucharse y liberar las palabras más pesadas y dolorosas. El error de Alma está en la apropiación del silencio de Elisabeth y confundirlo con sus propias palabras.

La caída de Alma en el error de la sobreinterpretación es la misma a la que se arriesga el lector. La palabra es la revelación, y por tanto, la anulación de todas las creencias que no coinciden con ella. Su presencia impone una frontera, frena las posibilidades de interpretación. Hay significados que la palabra necesariamente va a excluir. El silencio, sin embargo, abre una hermenéutica peligrosa, aquella que no puede confrontarse consigo misma. Los riesgos de la sobreinterpretación se

incrementan en él. Si el silencio de la escritura- la ausencia del padre que refería Platón- abre la posibilidad de incluir en ella un significado que en realidad no contiene, un silencio inscrito en el texto ofrece una abertura mucho mayor. A pesar de que críticos como Susan Sontag encuentren que el arte, al refugiarse en el silencio, intenta escapar del exceso de interpretación que puede llegar a anularlo, el contenido sin forma que traslada el silencio termina logrando el efecto contrario.¹²⁶ La tentación del silencio es la de escribir sobre algo ya escrito. La caligrafía de la interpretación es la única visible, por lo que puede imponerse en los espacios en blanco que ofrece el texto. La interpretación prolonga el texto más allá de sus fronteras, superpone otras escrituras, abre nuevas lecturas, con el doble riesgo de ocultar al propio texto en la pluralidad de significados abiertos o de cerrarlo excesivamente en una interpretación que considere el significado por ella revelado el único necesario para su lectura. El texto originario, pese a todo, persiste. Sin embargo, el silencio no ofrece un mínimo significante que pueda ser releído para desmentir una interpretación errónea. Sin un lugar al que volver, para llegar al silencio hay que pasar primero por la palabra.

El silencio requiere, por tanto, de un modo de lectura diferente para ser notado y la percepción de la red de relaciones e implicaciones que arrastra consigo para poder ser interpretado. Su presencia no está, en principio, señalizada. Para llegar hasta el silencio y, una vez en él, extraer su contenido, hay que atravesar el espesor de la palabra. La lectura, ya sea efectuada en voz alta o se trate de una lectura interiorizada, implica la aparición de una voz que inunda el texto y habita su silencio. Esta *sonoridad* vertida sobre el texto desplaza al silencio a un sustrato más profundo. La presencia

¹²⁶ Sontag plantea la posible huida del contenido discernible como forma de salvaguardar la esencia y la capacidad de sugerir del arte: “La interpretación no siempre prevalece. De hecho, buena parte del arte actual tal vez fuera comprensible como motivado por la huida de la interpretación.” De esta forma, considera que la pintura moderna busca la abstracción como forma de liberación, (“la pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario. Y como no hay contenido, no cabe interpretación”), al igual que la poesía moderna, que logra escapar “de la garra de la interpretación” gracias a los silencios que introduce en el poema. El principal problema del desbordamiento de la interpretación es el riesgo desvirtuar la obra de arte. Cfr. Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 11-24.

constante de la palabra dificulta la ubicación del silencio, inserto siempre en un estrato que subyace a la palabra.

Sin embargo, la interpretación del silencio no comienza con su inmediata aparición. Cuando la presencia del silencio se confirma, cabe una primera cuestión:

“¿Cuándo y por qué el silencio- considerado como la no comunicación, punto cero del sentido, límite o afueras de la retórica- se torna, no obstante, significativo y, más que comunicar, significa? ¹²⁷

La hermenéutica del silencio debe entonces establecer las condiciones por las que un silencio se vuelve significativo y requiere, por tanto, de una lectura que lo interprete. En capítulos anteriores ya se adelantaron algunas claves: el reconocimiento del silencio como una acción, su inserción en una secuencia temporal que lo relacione con un contexto determinado y el desplazamiento de una acción o de una palabra por el silencio que recoja el significado de la palabra o de la acción por él reemplazadas.

Otros elementos, antes que ayudar a su lectura, contribuyen a darle visibilidad. La ruptura de la diégesis narrativa facilita la inscripción literaria del silencio. Con el silencio se inicia una forma distinta de temporalidad. El silencio hace posible un aplazamiento, una suspensión de duración variable que abre su propio marco cronológico. Inscrito en el devenir temporal general, el silencio marca el tiempo de una ausencia.¹²⁸ La palabra se marcha, y con ella aquel que debía o podía pronunciarla. Las razones de esa ausencia revelan un significado aplazado, diferente del silencio poético que representa la espera, la indagación, la duda o simplemente la necesidad de ausentarse ante una palabra que daña desde su insuficiencia o su fragilidad. Cuando no responde a necesidades de la técnica narrativa, lo silenciado alberga un significado relevante. Mientras el silencio logre mantenerse, ofreciendo un tiempo y un espacio

¹²⁷ César Nicolás, “Entre la deconstrucción”, *Teoría literaria y reconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990, p. 318.

¹²⁸ Estas elipsis temporales marcan la ausencia de un personaje y se cargan de significado: “A eclipse suprime um tempo veloz, de ausência de um protagonista cujo regresso se adivina carregado de significados epilógicos, em ligação estreita com essa ausência.” Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002, p.120.

fuera del devenir temporal general- aunque dependiente de este-, el individuo puede suspender su presencia, que no logra sin la palabra manifestarse ni implicarse en los hechos que la circundan de la misma manera.

La lectura del silencio escrito participa igualmente de las dificultades de interpretación que todo texto plantea. Hay siempre un contexto del que no participa. En el texto escrito la palabra no puede ser arrancada de su anclaje. El entorno inmediato de la palabra puede ser reconstruido sin la certeza de haber sido fielmente recuperado. Más complejo todavía supone el intento de ampliar la palabra fuera de su clausura escrita. La interpretación obliga a leer un texto desde una distancia- temporal, cultural y personal- que dificulta el encuentro hasta el punto de que el lector llegue a superponer su lectura sobre el texto sin llegar a entrar en él. El texto dispone y el lector, desde lo que posee, construye su lectura, sabiendo que el texto no alzará otra voz más allá de la escrita.

En el texto escrito, la palabra espera que el diálogo se inicie. Sin embargo, sin poder disponer de todos los elementos comunicativos que se despliegan en la oralidad, la palabra y el silencio no pueden ser interrogados. La palabra escrita debe confiar su capacidad comunicativa a todo aquello que, desde su relieve, es capaz de construir y desplegar en el texto. El lenguaje literario cuenta con un marco referencial mucho más extenso que la realidad inmediata y cotidiana que rodea todo acto comunicativo. Las palabras literarias, que viven en la permanente orfandad del padre ausente, se encuentran, sin embargo, en un mundo que se crea y se basta a sí mismo. La inconsistencia de sus límites permite una dilatación mayor de su espacio y una tolerancia inagotable ante aquello que, en principio, pueda resultarle ajeno, incluso contrario. La literatura contemporánea ha buscado llevar al máximo la tensión de esos límites, romperlos, si es preciso, para descubrir lo literario más allá de los diques que lo contenían y lo definían. Aquello que no puede sostenerse en la realidad, el texto literario lo hace posible. La literatura se quiebra para reforzarse y ampliarse en cada ruptura destinada a redefinir su concepto. En cada progresión, la palabra literaria reduce la necesidad de ser defendida y auxiliada por el padre, tal como reclamaba el texto platónico. Ampliado el concepto de lo literario y aceptada la ruptura constante de las convenciones que siempre han modelado las obras, la palabra escrita se

fortalece y encuentra la libertad no tener que ser fiel a un dictado. Desde esta frontera ampliada, el silencio también puede avanzar dentro del texto escrito.

La interpretación de los posibles significados que puede transmitir el silencio es sin duda uno de los ámbitos más complejos para su estudio, especialmente en la escritura, espacio que representa una difícil inscripción para un elemento que carece de forma. Dada la intangibilidad del silencio, este debe apropiarse de la visibilidad que otorga en el texto la materia verbal para poder ser representado y apoyarse en elementos exógenos para poder ser interpretado. Aunque, como veremos, la palabra no es su única grafía y su origen puede no estar vinculado a ningún contexto previamente dado. En cualquier caso, tal como nos recuerda José L. Ramírez, “la tarea fundamental de toda hermenéutica consiste en aprender a leer los silencios incluidos en todo texto lingüístico.”¹²⁹

3.2. Formas del silencio. Instalar el silencio en el espacio narrativo.

Desde el principio, toda reflexión sobre la escritura ha llevado al reconocimiento de sus limitaciones e imperfecciones. Platón desarrolla una de las primeras aproximaciones a la palabra escrita para advertir de los peligros que implica como un soporte desnaturalizado, una memoria externa al hombre que no puede portar ni proporcionar un verdadero conocimiento. La escritura es un recipiente sobre el que se vacía el ser humano, un lugar inerte que no puede proporcionar un verdadero encuentro ni responder ante nada. En vez de aproximarlos al verdadero *logos*, la escritura lo aleja de él. Pero una de las mayores deficiencias de la escritura es ser *significante de un significante*.¹³⁰ Como reflejo del habla, la escritura se encuentra con el problema de no poder reproducirla. Es en este punto donde nos enfrentamos al primer gran silencio de la escritura:

¹²⁹ José Luis Ramírez, “El significado del silencio y el silencio del significado”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 41.

¹³⁰ Jacques Derrida, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, p. 12.

“Como todo arte imitativo, la pintura y la poesía se hallan ciertamente alejadas de la verdad (*República*, X, 603 b). Pero ambas tienen circunstancias atenuantes. La poesía imita, pero a la voz, de viva voz. La pintura, como la escultura, es silenciosa, pero su modelo no habla. Pintura y escultura son artes del silencio, lo sabe bien Sócrates, él, ese hijo de escultor que al principio quiso seguir el oficio de su padre. Lo sabe y lo dice en el *Gorgias* (405 c d). El silencio del espacio pictórico o escultórico es, si se puede decir, normal. No lo es ya en el orden de la escritura, puesto que la escritura se da como imagen del habla. Desnaturaliza, pues, más gravemente lo que pretende imitar. No sustituye siquiera una imagen por su modelo, inscribe en el espacio del silencio y en el silencio del espacio el tiempo vivo de la voz. Desplaza a su modelo, no da ninguna imagen de él, arranca violentamente a su elemento la interioridad animada del habla. Haciéndolo, la escritura se aleja inmensamente de la verdad de la cosa misma, de la verdad del habla y de la verdad que se abre al habla.”¹³¹

Como vimos, desde el *Fedro* se plantea la escritura como un abandono de la palabra. No hay en el soporte escrito ninguna posibilidad de reelaboración o de prolongación, no hay ninguna presencia que pueda auxiliar sus límites. Inertes, las palabras escritas no pueden extender más el espacio que ocupan. Su significado queda limitado en las fronteras del texto escrito. No responden a ninguna pregunta, no pueden matizar, incluir, confirmar o desmentir ningún añadido que se vierta en su lectura.¹³² El tiempo no hace sino oscurecer su origen. Si bien la escritura se ofrece como un soporte material para que la palabra perdure frente a la temporalidad efímera de la oralidad, la pérdida de lo inmediato supone detener la palabra y

¹³¹ Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, pp. 207-208.

¹³² El texto platónico expone claramente las consecuencias de este abandono: “Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas”. Platón, *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 2000, p. 402.

separarla del espacio y el tiempo en el que fue alumbrada, además de convertir el texto en el único interlocutor posible, en una forma de ausencia, en definitiva.¹³³

Más allá de lo escrito, el texto es sólo silencio. Su palabra, nombrada en el papel, ya no podrá ser escuchada, solo podrá ser leída. Este cambio, que prescinde de la escucha de la palabra para valerse sólo de su reconocimiento visual en la escritura, llevará también a la aparición del lenguaje literario, al establecer las condiciones para poder nombrar fuera de lo inmediato.¹³⁴ En este doble proceso, de lo acústico a lo visual, de lo referencial a lo literario, el silencio verá también transformada su forma de percepción y, por tanto, sus posibilidades de expresión. Cuando la palabra deja de ser escuchada para ser leída, el silencio pierde el único apoyo que lo hacía perceptible, el medio acústico. Por otro lado, la pérdida del entorno inmediato en el que la palabra es emitida, el referente en el que se proyectaba, hace más vulnerable el significado del silencio, desprovisto de elementos visibles que puedan construir su contexto. Podría parecer que en el tránsito de la oralidad a la escritura se debiera prescindir del silencio, dado que, a priori, en el texto escrito solo se deja constancia de lo que desea ser expresado. Se escribe, precisamente, porque existe una palabra que necesita ser entregada. Si no llega la necesidad de la palabra, no hay texto. Pero el lenguaje literario, como señala Lledó, crea sus propios referentes. El universo que despliega el

¹³³ Así lo expresa Emilio Lledó: “La presencia del escrito es ya una inevitable forma de ausencia, por mucho que se insista en el *objeto* textual. Lo *dicho* en el escrito, sin la originaria relación al mundo con que parece se inició la oralidad, es, constitutivamente, un decir sin *objeto*”. Esta pérdida de referente, que condicionará decisivamente las posibilidades de interpretación de la palabra escrita, se ve, además, agravada por la ausencia del emisor: “La presencia del hablante otorga una sustancialidad real que da consistencia al decir. La presencia del hablante garantiza la justificación del decir sólo con la posibilidad de que, al preguntársele, sea capaz de explicar los sentidos de lo dicho”. Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 34-35.

¹³⁴ “Con ese paso del oído a la mirada, el mundo de las letras va a adquirir una peculiar sustantividad. Ya no es necesario que “exista” lo que el lenguaje nombra, porque el mundo que lo dice se hace presente como mundo escrito, y entre él y los ojos del lector se va a levantar el universo de lo literario, de la literatura.” Op. Cit., pp. 36-37. Aunque la posibilidad de crear otras realidades no se limita a la palabra escrita- cualquier relato oral puede referir mundos y referentes nuevos-, el soporte y los recursos de la escritura permiten el desarrollo de estructuras más complejas para la creación literaria.

texto literario no necesita, obligatoriamente, la correlación con la realidad exterior a él. El silencio, por tanto, puede ser una vivencia traída al lenguaje escrito o un silencio que emana del mismo discurso como parte esencial que el texto contiene y la escritura, pese a su naturaleza verbal, revela. Si el texto literario acoge la experiencia humana que se materializa en su representación artística, el silencio no puede quedar excluido del conjunto de vivencias que hablan del hombre y al hombre, aunque su expresión en el texto escrito plantee diversas dificultades.

La relación entre silencio y sonido por un lado, y silencio y palabra escrita por otro, son muy distintas dado que el necesario relevo que hace posible que silencio y voz se manifiesten en la oralidad no se da de la misma forma en la escritura. En el plano oral, la concurrencia de dos interlocutores que intercambian constantemente sus papeles de emisor y receptor sume a cada uno de ellos, de forma intermitente, en el silencio. En la oralidad hay un intercambio posible gracias a que el silencio cede el espacio necesario para que la palabra pueda manifestarse. El silencio es, por tanto, una concesión, el tiempo necesario para que el otro pueda entregar su mensaje. En ese tiempo, el receptor tiene la posibilidad de volver a la palabra- tanto a la propia como a la del otro, de indagar en su significado e intención, incluso puede cuestionarla, ampliarla, negarla o reclamarla si siente que una parte del mensaje le es ocultado deliberadamente.

En la escritura, el silencio no puede ser manifestación pura, aunque esté presente de muchas formas. El espacio en blanco es el silencio de la pausa y determinados signos de puntuación -los guiones, los puntos suspensivos, los paréntesis- pueden introducir la intervención del silencio en el relevo de la palabra entre diferentes personajes, la interrupción del discurso o la representación de la voz interior, entre otros significados. Sin embargo todas estas formas de silencio son precisamente eso, formas, marcas, representaciones del silencio. No son un silencio que pueda ser *escuchado*, sino un silencio representado que debe ser *visto* y que en muchos casos pasa desapercibido por la atención casi exclusiva que reclama la palabra escrita.

En *De la Gramatología* se revisa el concepto de escritura como un instrumento de representación del habla, que debe su subordinación a la existencia, siempre anterior a ella, del lenguaje hablado. La escritura se entiende como la segunda naturaleza del lenguaje, en palabras de Derrida, que sitúa a Saussure como una de las principales figuras contra el desprestigio inmerecido de la escritura en detrimento de “la lengua viviente”, esto es, de la lengua hablada. Bajo esta concepción, la escritura sería entendida solo como un “suplemento del habla”, extremo que cuestiona Derrida¹³⁵: “O bien la escritura nunca fue un simple ‘suplemento’, o bien es urgente construir una nueva lógica del ‘suplemento’.”¹³⁶ Desde Aristóteles se desarrolla esta idea de las palabras escritas como símbolos de las palabras habladas, en la que la escritura es siempre un artificio secundario. Lo que nos interesa aquí destacar es, en este largo proceso que indaga en las relaciones entre la palabra escrita y la hablada, qué relación puede establecerse de manera análoga entre el silencio de la oralidad y el silencio de la escritura.

Los silencios de la oralidad necesitan ser transcritos para poder ser percibidos también en la escritura. Pero, a diferencia de la palabra, cuya naturaleza se materializa tanto en la grafía como en el sonido, el silencio necesita del medio acústico para su inmediata percepción: necesita de la cesación de la palabra para poder hacerse presente. El silencio se aprecia claramente en un contexto físico en el que la ausencia

¹³⁵ Roland Barthes también cuestiona esta consideración desigual en la relación entre la escritura y la oralidad que establece un orden secuencial entre ellas: “Los sabios actuales siempre piensan la escritura *a partir del lenguaje* y, para ellos, el lenguaje es el lenguaje oral, hablado: por lo tanto, la escritura no es más que lo que sigue (tardíamente) al habla.”, (p.92). Desde este punto de partida, la escritura estaría obligada a supeditarse, al entender la oralidad como un sistema previo del que depende: “Como es sabido, nuestros historiadores y nuestros lingüistas presentan de buen grado la escritura como simple transcripción del lenguaje oral (...) Es necesario recordar, siempre que sea posible, la disparidad y, por así decirlo, la independencia (en muchos casos) de estos dos lenguajes: el segundo no deriva pura y simplemente del primero: crearlo, decirlo o darlo a entender como evidente es un efecto de lo que podríamos llamar la *ilusión alfabética*, la nuestra, puesto que el alfabeto, pero no el ideograma, recordémoslo de nuevo, traduce a letras los sonidos del lenguaje.” Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 98.

¹³⁶ Jacques Derrida, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, p. 13.

de sonido delimita de forma inmediata su existencia. El hombre necesita experimentar el silencio para poder constatar su presencia. En soportes sin sonoridad el silencio ya no puede ser escuchado, por lo que necesita buscar otro apoyo para hacer posible su percepción.

Como ya vimos en la parte introductoria de este estudio, las condiciones para poder reproducir la vivencia del silencio en el arte están determinadas por la naturaleza del campo artístico en el que nos situemos. La música y el teatro son dos disciplinas artísticas que se valen del sonido para su expresión. El silencio se materializa gracias a la posibilidad de suspender toda forma de sonido. La duración, finalidad y significados de ese silencio dependerán de la intención artística que lo dirija. La escritura no puede, sin embargo, detener su palabra- algo que, en principio, representaría su propia negación-, ni contiene una fuente acústica que pueda suprimirse, por lo que tiene que buscar otro medio para *producir* silencio. Para que el silencio ocupe un lugar, es necesario abrir un espacio, llegar a un abandono, una ausencia. Algo debe suprimirse para que el silencio exista. Se trata de eliminar un elemento para hacer visible el silencio que viene a sustituirlo. En caso contrario, sin crear una forma en el espacio para él, el silencio debe asimilarse en otra forma ya dada en el discurso literario.

La poesía se encuentra mucho más próxima de la realidad acústica gracias a todos los recursos fónicos que utiliza. Desde ellos, el lenguaje poético puede aproximarse al silencio, crear pausas, quebrar su musicalidad, variar el ritmo, abrir espacios, interrumpirse. Puede, también, eludir la palabra. Rodearla, negarla, aproximarse a ella sin llegar nunca a instaurarla en el poema. La alusión permite remitir sin nombrar. Silenciar, en definitiva. La poética del silencio ha demostrado la capacidad de la poesía para crear un modo específico de expresión del silencio. Si el lenguaje poético encuentra su amplitud en los procesos que le permiten construir un mayor número de significados, el silencio asegura en ella la capacidad para sugerir sin cerrar definitivamente el sentido, lo que contribuye a la mayor extensión de la palabra poética. El texto narrativo mantiene dos formas discursivas fundamentales, la narración y el diálogo. Este último está mucho más cerca de la oralidad y puede utilizar los fenómenos de interrupción y supresión que llevan al silencio. Sin embargo, cuando

se retoma la forma narrativa, la palabra debe mantenerse en movimiento mientras la narración dure. El silencio narrativo, no puede distanciarse de la palabra, por lo que debe buscar la forma de expresarse en ella sin caer en la mutua anulación. Esta es, por tanto, una cuestión fundamental en la narración que lleva hasta el texto un silencio. Si la palabra no cede su lugar, ¿dónde alojar el silencio?

Cualquier texto está escrito sobre el blanco, en el que siempre quedan restos, superficies no escritas. El texto deja, por tanto, espacios que la palabra no ocupa. Estos espacios libres son subsidiarios de la escritura. Sin ellos, la escritura no puede discernirse. Como ya hemos referido, la palabra necesita la pausa para alternar los distintos momentos y movimientos de su discurso y en esas incisiones surge un blanco en el texto.¹³⁷ Ya nos ocupamos también del silencio inicial que precede a todo acto creativo y del silencio final en el que culmina la obra. Dentro del marco en el que se encuadra la obra, el texto contiene estos espacios en blanco que no siempre se resuelven en la palabra. Estos claros del texto forman parte de la naturaleza de la escritura, como recuerda Barthes:

“En suma, la escritura no es nada más que una *resquebrajadura*. Se trata de dividir, de surcar, de discontinuar una materia plana, hoja, piel, placa de arcilla, muro. Así, en los tiempos muy antiguos de China, se empezaron a ‘leer’, con fines adivinatorios, las resquebrajaduras que el fuego producía en las escamas de las tortugas, o las huellas de las patas de los pájaros sobre la arena.

La escritura necesita lo discontinuo, que es en cierto modo la condición orgánica de su aparición; pero lo discontinuo es históricamente muy móvil; la escritura, una vez constituida, tan pronto tiende a apretarse, a llenar sin fisuras un espacio regular (cartucho de los jeroglíficos, casilla, célula de la letra griega), como tiende, al contrario, a dividirse al máximo (así, en nuestra mecanografía,

¹³⁷ Blanchot habla de “la necesidad del intervalo”: “La interrupción es necesaria en cualquier sucesión de hablas; la intermitencia hace posible el devenir; la discontinuidad asegura la continuidad de la escucha.” (p. 94) Blanchot distingue además dos grandes formas de interrupción: “la pausa que permite el intercambio; la espera que mide la distancia infinita.” Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008, p. 98.

cada letra está separada de la siguiente). La escritura oscila entre lo compacto y lo aireado, entra la soldadura y la ruptura.”¹³⁸

La escritura necesita, por tanto, recurrir a la separación continua- entre letras, palabras, oraciones, líneas, párrafos, capítulos, márgenes, signos de puntuación- para poder modelar la forma de cada elemento que la compone y asignarle, además, un espacio en el soporte donde se desarrolla. Esos espacios abiertos de la separación son los lugares donde, en un primer término, el silencio puede alojarse. Algunos autores comienzan a utilizarlos como un medio donde inscribir un significado y no solo como un mero accidente de la superficie textual. En el texto llansoliano, como veremos, los espacios en blanco son un medio de escritura más.

Del mismo modo que hay espacios en blanco ocupados por un silencio sin significado, en la escritura del silencio hay también distintos niveles de significación. La forma más inmediata de escribir narrativamente el silencio es, como ya hemos indicado, referirlo:

“Por otra parte la literatura proporciona innumerables ejemplos de silencio referido pero, salvo algunas modalidades artísticas que se observarán más adelante, se trata de una referencia más, la forma verbal, apenas contradictoria, de un silencio que se menciona. El silencio nombrado, descrito, narrado, que ocupa su lugar y tiempo en el discurso: la denotación de un objeto discreto más.”¹³⁹

Sin embargo la mera referencia al silencio en la narración parece formar parte de la descripción de una situación o el testimonio de una palabra no dicha, momentos puntuales que no responden a una realidad constante. En estos casos el silencio se erige como un elemento que contribuye a la concreción de un contexto determinado, una eventualidad más entre otras. Sin embargo, cuando el silencio nutre los espacios donde la palabra no logra instalarse, su presencia expresa un significado. En esos

¹³⁸ Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 110-111.

¹³⁹ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 24.

casos, su presencia no es accidental o secundaria, dado que, sin la posibilidad de la palabra, el silencio se convierte en la única forma de comunicación.

Recurrir al silencio para poder continuar allí donde la palabra se quiebra supone enfrentarse al riesgo de la supresión. El discurso narrativo no puede detener su expresión, el silencio no puede atentar contra él, porque la palabra, incluso cuando no logra una significación plena, sigue estando presente. A pesar de que el silencio también contenga un significado, la opacidad de su forma amenaza con malograr el impulso de la narratividad, que discurre constante en el texto.

Los cambios que el flujo de la narración puede sufrir, debido a interrupciones, digresiones, alteraciones en la temporalidad, elipsis, la inserción de elementos no narrativos en el discurso y cualquier otro recurso que afecte al desarrollo de la narración o a su estructura, no impiden, sin embargo, el hecho narrativo. Incluso en obras en las que se prescinde de lo anecdótico para construir el texto sobre percepciones e impresiones fragmentadas, la narración sigue existiendo. El flujo de conciencia y el desordenado e inconexo número de imágenes que genera, las vivencias e impresiones intensamente subjetivas, las experiencias más extremas y radicales de la percepción humana regresan siempre a la palabra. Por más que necesiten reformular la relación de la palabra con el mundo para poder lograr otras producciones de sentido, la palabra termina proponiendo un significante y un significado sobre los que desarrollar una narración mínima. Frente a ello, el silencio plantea una cuestión más compleja. Desde su capacidad para acoger la nada, el silencio supone el descubrimiento del vacío, una realidad que produce una hendidura en el continuo narrativo. La dificultad para el silencio radica en saber cómo lograr formar parte de algo que niega con su sola presencia.

La escritura como soporte del silencio puede distender parcialmente su tejido para evitar su rotura completa. La voz del narrador y la voz del personaje se suceden en la lectura sin que las detenga el silencio; su palabra es continua. El lector la recoge con la misma disposición de continuidad. Si un personaje guarda silencio, este debe ser descrito o al menos señalado, por lo que la palabra continúa igualmente su curso. De esta forma, silencio y palabra bombean constantemente el significado en el texto.

La cuestión más inmediata es descubrir por qué el silencio puede aparecer, por qué resulta pertinente y útil a la narración. Por qué forzar, en definitiva, un equilibrio tan complejo y precario entre el silencio y la palabra en el texto narrativo. La respuesta parece encontrarse en un momento en el que la narración es sometida a una apertura formal sin precedentes en la historia de la literatura.¹⁴⁰ El cuestionamiento de las categorías que siempre habían configurado el género narrativo permitirá la entrada de elementos tradicionalmente considerados contrarios a la narrativa. La favorable disposición para reconsiderar la naturaleza del texto narrativo -y la de los componentes que pueden formar parte de él- permitirá la exploración de ámbitos hasta entonces muy alejados de la narración, lo que logrará, a su vez, la ampliación del espacio literario conocido. Los cambios formales y expresivos que demanda su integración en el discurso narrativo permiten, a pesar de la dificultad que plantea, el acercamiento a nuevas fronteras literarias.

En una breve aproximación a la sintaxis del silencio, Castilla del Pino aborda algunas cuestiones sobre el papel del silencio en el texto narrativo. El autor parte de la premisa de que el silencio es el signo que más veces se repite en el discurso para establecer después la posición que puede ocupar dentro de él y la diferente función que desempeña según se trate de un silencio inicial, incrustado o final. Destaca además el valor deíctico del silencio y su papel como regulador de la linealidad del

¹⁴⁰ Robbe-Grillet, uno de los nombres más conocidos del *Nouveau Roman*, detalla este dilatado proceso de cambio: “El error está en creer que la ‘verdadera novela’ quedó fijada de una vez para siempre, en la época de Balzac, en unas reglas estrictas y definitivas. La evolución, no solo ha sido considerable desde mediados del siglo XIX, sino que empezó en seguida, en la época del propio Balzac.” Este primer momento de cambio se acentúa con la producción de numerosos escritores. Robbe-Grillet destaca a alguno de ellos: Flaubert, Dostoievsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner o Beckett. Para el autor el *Nouveau Roman* contribuyó a evidenciar los procesos de renovación que estaba viviendo la narrativa, evitando que estos autores fuesen relegados a zonas marginales. Esta evolución en las formas y contenidos de la novela no es sino un reflejo de todos los cambios que vive el siglo: “Si al lector le cuesta a veces trabajo orientarse en la novela moderna, también se pierde a veces en el mismo mundo en que vive, cuando todo a su alrededor cede, viejas construcciones y viejas normas.” Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 151-153.

discurso.¹⁴¹ El silencio se posiciona en el texto para facilitar los cambios y transiciones necesarios para el desarrollo discursivo. Las variaciones temáticas se complementan también con el intercambio en los papeles de receptor y emisor. El silencio logra poner en movimiento el texto, evita su rigidez deteniendo y reactivando su curso, iluminando, de nuevo, la palabra, después de haberla sumergido en los márgenes de la página en blanco.

Al igual que Castilla del Pino, Emma Sepúlveda-Pulvirenti reflexiona en el lenguaje poético sobre la posición del silencio dentro del discurso y la función que ejerce desde el lugar que ocupa. La autora distingue entre *los silencios que se hacen con la palabra* y los silencios que se forman *después de la palabra*.¹⁴² Entre los primeros incluye la interrogación retórica, a la que siempre le sucede un silencio como respuesta. Otro de los silencios que se forman en la palabra estarían representados por distintos tipos de pausas, como los puntos suspensivos- “verdaderos puentes verbales que extienden el silencio del hablante al lector”-, o los paréntesis, los cuales crean, para la autora, un discurso sobre el discurso, “que el lector adhiere a su lectura como comentario aparte dentro del silencio en el silencio”. Por último, el silencio inscrito en las formas dialógicas – que abren un espacio de silencio para separar las distintas voces que intervienen en el discurso-, la referencia explícita a los indecibles- el reconocimiento claro y abierto de la imposibilidad de nombrar-, y los verbos que designan los actos de callar y silenciar son las grandes marcas discursivas del silencio vinculado a la palabra para la autora.

¹⁴¹ Carlos Castilla del Pino explica este papel del silencio dentro del proceso discursivo: “El discurso lineal es aquel en el que, con un suficiente coeficiente de elasticidad (Greimas), el tema se introduce, se desenvuelve y se cierra (...) Pues bien, en la mayoría de los casos, el silencio es un marcador del paso del tema principal al subtema del discurso (una marca que equivale a un paréntesis oral). Mas también constituye el signo que se intercala para, cerrado el paréntesis, ‘recoger’ el tema principal después de la digresión hacia el subtema.” Carlos Castilla del Pino, “El silencio en el proceso comunicacional”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 pp. 86-87.

¹⁴² Cfr. Emma Sepúlveda-Pulvirenti, *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas, 1990.

Para hablar de los silencios que se forman *después de la palabra*, es necesario primero establecer los posibles espacios del silencio. El más evidente es el espacio anterior a la palabra. El silencio inicial es aquel que abre el discurso artístico. De esta forma, el silencio se presenta en el arte como el soporte necesario para que la obra artística comience.¹⁴³ El silencio actúa como un espacio permanentemente abierto, un lugar de recepción y espera. Se trata de un silencio casi material, identificado con el lienzo, el papel, el escenario o la partitura. Una vez que el silencio acoge la forma y la obra comienza a materializarse, su aparición responde a otros intereses, y su dimensión y alcance pasan a depender del propósito de la obra literaria a la que pertenezca.

Los silencios que sobrevienen donde el discurso acaba estarían dentro de la idea que concibe el texto literario enmarcado entre un silencio inicial previo a la palabra- aquel que cede su espacio para todo aquello que la palabra quiere y busca significar- y un silencio final que sucede a la palabra y que permite, para Sepúlveda-Pulvirenti, que “el silencio vuelva a preponderar sobre todos los demás significados”, último silencio que, según Jaime Alazraki, “aunque está hecho de palabras, postula una palabra que niega las palabras. Es silencio (silencio cifrado) porque además de rechazar

¹⁴³ De nuevo Robbe-Grillet ofrece una interesante observación sobre la novela moderna, en este caso sobre el papel del silencio en el momento previo a la escritura. Para el autor la obra no comienza con la certeza de un mensaje, no hay nada que pueda darse por conocido en el ejercicio de la literatura, dado que “los significados del mundo, en torno de nosotros, no son ya sino parciales, provisionales, incluso contradictorios y, siempre discutidos.” Ante la inestabilidad e incerteza constantes, la novela solo puede entenderse como una forma de búsqueda, donde no pueden aceptarse significados fijos o preconcebidos. Cada novela sería un momento de este continuo proceso de búsqueda. El silencio anterior a la creación representa ese momento inicial de vacío absoluto en busca de un contenido y de su forma: “Antes de la obra, no hay nada, ni certeza, ni tesis, ni mensaje. Creer que el novelista tiene ‘algo que decir’, y que busca luego cómo decirlo, es el más grave contrasentido. Pues precisamente ese ‘cómo’, esa manera de decir, es lo que constituye su proyecto de escritor, proyecto oscuro como pocos, y que será después el dudoso contenido de su libro.” Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 157-158.

las palabras con las cuales se expresa, dice lo que estaba vedado decir a las palabras.”¹⁴⁴

Del mismo modo, el silencio al que llega la obra narrativa al finalizar el discurso supedita su cierre al de la historia. Si la obra presenta un final abierto, es en el silencio donde se plantea la continuidad de los hechos narrados, un silencio que, además, se traslada al lector para que culmine en su imaginación la historia que le ha sido entregada. El lector es el epílogo, la forma de continuidad que prolonga la obra deliberadamente inconclusa. Si, por el contrario, la historia finaliza donde lo hace la obra, el silencio que sucede es el del fin. El lector acepta entonces que no hay una prolongación más allá de la historia narrada, ya que los acontecimientos que puedan sucederse después no van a aportar nada significativo a la conclusión alcanzada por los hechos narrados.

Además de los umbrales que dan entrada y salida al texto literario, el silencio se desarrolla en el interior de la obra. Su aparición dentro del texto obliga a un desplazamiento, desde el flujo narrativo hacia el margen donde lo no dicho se instala para propalar su mensaje silente. A pesar de que su presencia traslúcida no asegura su legibilidad, sobre los diversos espacios incumplidos que deja el desarrollo narrativo de la historia se destacan aquellos que el silencio marca con la suficiente energía para dejar una impronta, un indicio de que allí se aloja un contenido que debe ser desvelado.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Jaime Alazraki, “Para una poética del silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (enero-marzo 1979), p. 163.

¹⁴⁵ Bobes Naves establece esta distinción entre el silencio que dispone el espacio del intersticio para la significación de la palabra y el silencio que comienza a significar dentro del discurso en el que se inserta: “Si nos situamos en otra perspectiva, podremos hablar de contenidos que se introducen en el texto de una forma indirecta por medio de signos que son testimonio de temas latentes, de motivos silenciados en el discurso. No es ya el silencio literario como blanco constitutivo de la obra en concurrencia con la palabra, como el vacío colabora con el volumen real para conseguir volúmenes virtuales, es el silencio de un texto literario por relación a su propio marco de referencias que se omiten en parte.” Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 102.

Otros espacios, en cambio, evidencian estar necesariamente libres. Son las partes de las que un texto literario se despoja con sencillez, ya que no aporta ningún contenido trascendente a la narración, ni siquiera como elemento descriptivo. El lector no extraña su ausencia al tratarse de contenidos que se infieren de lo ya narrado. Es la carga narrativa que se obvia por no ser necesaria para la historia y por tratarse de circunstancias que se pueden dar por sobrentendidas. Uno de los pasajes metaliterarios más célebres de la literatura donde se explica cómo determinados detalles no deben hacerse explícitos en la narración, pues el lector los asume como dados, se encuentra en el episodio en el que don Quijote es armado caballero. A la pregunta de si trae consigo dinero, Don Quijote responde:

“Que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no lo trujeron.”¹⁴⁶

Aprendida la lección, el personaje-lector de Don Quijote le explicará después a Sancho cómo los detalles que no son referidos en la narración no deben ser obviados; el silencio los oculta pero no los anula y es tarea del lector saber reconstruirlos:

“Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes; y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y lo demás días se los pasaban en flores. Y, aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque, en efeto, eran hombres como nosotros, hase de entender también que, andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin

¹⁴⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen I, Madrid, Alianza Editorial, 1996, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, pp. 58-59.

cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces”¹⁴⁷

La obra literaria genera necesariamente estos silencios, al excluir los materiales innecesarios o redundantes para su construcción.¹⁴⁸ Estos silencios se relacionan con los fenómenos de elipsis narrativa- tanto la explícita como la implícita, según la clasificación de Genette- que permiten “uma amputação de elementos discursivos susceptíveis de serem recuperados pelo contexto.”¹⁴⁹ Para que una elipsis fuese significativa, tendría que aplazar un contenido que fuese revelado con posterioridad y cuyo aplazamiento constituyese, por sí mismo, un significado igualmente relevante.

Los fenómenos de la elipsis evidencian que el silencio es un elemento de ruptura que se vale de las fisuras que abre para significarse.¹⁵⁰ El silencio no solo

¹⁴⁷ Op. cit., p. 125.

¹⁴⁸ Hay, sin embargo, obras que han hecho de este material, entendido como prescindible desde la narrativa tradicional, el objeto continuo de su narración. Umberto Eco habla de este proceso que iguala los acontecimientos sin distinguir ni considerar su relevancia o pertinencia: “Ahora bien, en el *Ulysses* tenemos precisamente- por lo menos en apariencia- la elección de las *res gestae* contra la *historia rerum gestarum*, la elección de la vida contra la poesía, la asunción de todos los acontecimientos sin discriminación, la renuncia a la elección, la nivelación del hecho insignificante junto con el hecho que vale, hasta tal punto que ningún hecho puede definirse más o menos insignificante que otro, y los hechos, utilizándose, se vuelven todos igualmente importantes.” En este propósito se advierte para Eco “la presencia de una nueva realidad por explorar y plasmar en la página”, puesto que “el mundo hasta entonces, nos había sido comunicado en términos de discurso expresado y sometido a una censura preventiva de la conciencia”. Por ello, el monólogo interior representa bien este discurso sin selección, donde todo se sucede con igual relevancia, por más que, como señala el propio Eco, el autor tenga también que hacer una selección del contenido psíquico que va a desarrollar el personaje. Esta paradoja se salva si se acepta “la reducción de lo verdadero y de lo que puede verificarse a lo que ha dicho el artista, presuponiendo, por consiguiente, la reducción del universo real a la obra.” Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 70-74.

¹⁴⁹ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002, p.119.

¹⁵⁰ La multiplicidad de fenómenos de supresión que pueden encontrarse bajo el concepto de elipsis hacen imposible su revisión en el presente trabajo. Con el fin de poder establecer una delimitación terminológica de los fenómenos de elipsis, María Jesús Paredes Duarte revisa veintiún

desplaza significados, sino que también modifica algunos elementos de la narración. Su inclusión en el texto incide en la proyección narrativa de dos categorías esenciales: el espacio y el tiempo. El silencio afecta al entorno del personaje al poner de relieve determinados elementos que oculta el ruido. El silencio no ilumina el espacio logrando que emerjan todos sus componentes, lo que cambia necesariamente la percepción. Una mayor conciencia del espacio, desprovisto del contenido acústico que arroja sobre él un significado determinado, permite habitarlo sin ningún condicionante y establecer con él una nueva relación. El silencio anula las lecturas ya proyectadas en un espacio familiar y reconocible, despeja su superficie para dirigir sobre él una nueva mirada libre de referentes que la detengan. De igual manera que con el silencio el lenguaje corporal adquiere mayor relieve, la falta de señales acústicas hace que el individuo busque otros referentes. Su percepción se conduce entonces hacia nuevos ámbitos y desde perspectivas diferentes a las acostumbradas.

En cuanto al tiempo, Maria Alzira Seixo habla de la *horizontalidade da atitude de contar*,¹⁵¹ que identifica la temporalidad propia de la novela con la producción de una *espesura*, pues se trataría de un tiempo de sucesión que nos lleva a interpretar la narratividad como:

“Campo de decorrências plurais e simultâneas que incidem particularmente sobre o encadeamento sucessivo mas que conhecem fases de suspensão não finalizada (ao contrário do que acontece no lirismo) que por isso mesmo retardam o acontecer ou por isso mesmo o impulsionam.”¹⁵²

términos relacionados con la retórica y sesenta vinculados con la lingüística. Para una mayor aproximación a las principales figuras de supresión y la naturaleza de los elementos omitidos por cada uno de estos fenómenos de elipsis remitimos a este estudio. María Jesús Paredes Duarte, *Delimitación terminológica de los fenómenos de elipsis*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.

¹⁵¹ María Azira Seixo, *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 15.

¹⁵² Op. cit., p. 19.

Frente a esa idea de progresión forjada en distintos ritmos narrativos, el silencio supone una apertura en el texto que detiene la secuencia narrativa. En este desgarramiento en la cronología del discurso, el silencio sobrescribe una nueva línea temporal, caracterizada por la indeterminación. La aparición del silencio supone asumir la incertidumbre de su duración. La narración interrumpida debe esperar tras el silencio.¹⁵³ Una vez restaurada la línea temporal de lo que estaba siendo narrado, el efecto del silencio se prolonga sobre la narración. El silencio ha sido un acontecimiento, ha dejado un significado que el texto no puede ignorar en su desarrollo posterior.

El discurso directo libre que se produce en el monólogo interior del personaje es el mejor ejemplo de un silencio que, desde su propia temporalidad, desborda la línea cronológica de la narración. Un tiempo subjetivo, donde no importa tanto la cronología en la que puedan desarrollarse distintos acontecimientos como la expresión, sin necesidad de orden ni lógica, de las ideas e imágenes que acumula un personaje. Este discurso no tiene más oyente que el lector, por lo que representa en el texto literario un espacio cerrado al resto de personajes, un contenido que se transcribe desde el absoluto silencio en el que se desarrolla y que no llega a ser un mensaje ni siquiera para el propio personaje que lo genera, quien se sumerge en él sin una intencionalidad comunicativa. El personaje no construye un significado, sino que asiste a una sucesión de ideas, imágenes y pensamientos que emergen sin ser dirigidas ni plenamente controladas. El flujo de conciencia no es tanto un discurso -a pesar de que así quede aparentemente reflejado para el lector- como la vivencia de todo

¹⁵³ Cardoso e Cunha recuerda el análisis de Sartre en *El Ser y la Nada* sobre el poder silenciador que obtiene la mirada, capaz de “solidificar la consciencia”: “Isso significa que a consciência assim objectivada é expulsa da temporalidade, fica suspensa fora do tempo. E é essa intertemporalização do existente, paralisando-o, que o emudece porque a fala só no tempo pode vir a existir. A fala é no tempo que se enuncia e o silêncio pode ser intemporal.” Se establece así una dicotomía que vincula el habla con el tiempo y permite al silencio la posibilidad de situarse fuera de él, hecho que se demuestra en el texto literario, ya que para el autor: “A narrativa é o melhor exemplo disso, da temporalidade do discurso. O silêncio que a interrompe, paralisa também o fluir do tempo. Na narrativa, o silenciado está fora do seu fluir temporal”. Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 39.

aquello que aborda al individuo cuando se produce la confluencia de percepciones, recuerdos y datos que llegan constantemente del exterior y de la memoria y que despliegan en él una compleja red de asociaciones y conexiones. El resultado literario es un texto que no se enuncia, que no se construye, tan solo se manifiesta en su estado *embrionario*, emulando el espontáneo proceder de la conciencia antes de que el individuo se apodere de ella.¹⁵⁴

Se mantiene así la capacidad del silencio para abrir un espacio en el que escribir un significado que no necesariamente ha de participar en el desarrollo argumental de la obra. Los blancos del texto no son, por tanto, la anulación de la palabra, sino un espacio para la lectura, tal como afirma Lisa Block de Behar, donde, además del significado de lo que no puede hacerse explícito, se aloja parte de su naturaleza:

“A diferencia de la continuidad musical o fílmica, la continuidad literaria no se interrumpe por la presencia de blancos.

Entre las palabras impresas queda un espacio en blanco que no corresponde ni a la voz del escritor ni a su silencio. Sólo vale como una convención (tipo)gráfica pero, contextualizada, no puede dejar de tener sentido.

¹⁵⁴ Umberto Eco reseña la progresiva elaboración literaria del monólogo interior, una poética que Joyce adopta y perfecciona en sus obras, en opinión del autor: “La noción de un *stream of consciousness* la afirman en 1890 los *Principles of Psychology* de William James (cf. Leon Edel 1955). Pero el año anterior había aparecido el *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson y en 1905 Proust emprendía la *Recherche*. Con todo, si estos acontecimientos abrían la discusión sobre el problema de la experiencia interior como flujo ininterrumpido sin colocación posible en el espacio, como amalgama de lo que se ha experimentado y de lo que se continuará experimentando, como recordaba James, o como el invisible progreso de un pasado que muerde en el futuro (para remitirse a la metáfora bergsoniana), ya desde antes, anticipándose a las investigaciones de la psicología y de la filosofía, los novelistas mismos se habían planteado el problema de una experiencia irreductible a las simplificaciones narrativas.” Se refiere Eco al debate entre Henry James, Walter Besant y Robert Louis Stevenson que confrontaba la visión clasicista con la nueva narrativa que busca alojar en el texto una visión del mundo más acorde con su percepción. Eco recuerda las palabras de Besant que contrasta las características de una vida “monstruous, infinite, illogical, abrupt and spasmodic” con la exigencia de que la obra de arte sea, por el contrario, “clear, finite, self-contained, fluid.” Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 71-72.

Marca, entre dicción y dicción, el blanco que resulta especialmente adecuado para representar la interdicción.

En ese espacio no escrito, que tampoco debe ser dicho, se desarrolla la interpretación, la lectura que, sin obliterar el texto, lo aparta de su literalidad. Los blancos del texto representan el silencio de la lectura, un silencio verificable y necesario, necesario porque no puede dejar de ser (...) El parentesco etimológico entre ley (*lex, legis*) y leer (*legere*) no es accidental; ambos aspectos de la ley se cumplen en la operación de lectura: edicto y prohibición, lo dicho y la interdicción, palabra y silencio. Se entabla así una relación textual, particularmente tensa, entre la explicitéza del texto y el silencio de la lectura; *la angustia de leer* de la que habla Blanchot.”¹⁵⁵

Los espacios en blanco crean el espacio para el discernimiento. El vínculo entre la palabra y el silencio implica la misma relación de continuidad que se establece entre pensamiento, habla y escritura, tres ámbitos de la intelección humana unidos en el complejo proceso que configuran. La distinta direccionalidad que alcanza su discurrir, las bifurcaciones e implicaciones que conlleva su desarrollo no detienen nunca el movimiento de su acción mientras dura su actividad. Cada uno de estos ámbitos es una forma de continuidad para el resto, en un juego de remisiones constantes que manifiesta la fuerte interdependencia que se mantiene entre ellos. En este movimiento perpetuo de ampliación en el que el *logos*- manifestado en la palabra pensada, pronunciada o escrita- adensa su contenido y significado, el silencio juega un papel importante. La narración sostiene el encuentro de voces, acciones y pensamientos que se cruzan incesantemente. Cada palabra es revelación de otra, implica un movimiento- acción o pensamiento verbalizados- de renovación constante. La narración es una palabra en perpetuo movimiento. Ante el silencio, la palabra debe mantener su curso o seguir con el silencio inscrito en ella. Este hecho es esencial para determinar la aparición del silencio bajo la apariencia de la palabra o, por el contrario, para el desplazamiento de la misma.

¹⁵⁵ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 229.

Podemos, por tanto, adelantar dos procedimientos para acoger el silencio en la escritura: el primero de ellos se inscribe plenamente en él, lo que supone la supresión de cualquier forma de significante. El segundo, por el contrario, no intenta alojar directamente el silencio en el discurso, sino representarlo, por lo que es necesario encontrar algún tipo de significante que pueda acogerlo. Con frecuencia esta forma para el silencio será la palabra. Para que efectiva en la expresión del silencio, el texto necesita buscar nuevas formas de narración, utilizar recursos que evidencien el sentido y el efecto del silencio o encontrar un medio de vaciamiento de la palabra, lo que le permitiría volcar su significado habitual en otro capaz de traducir el silencio.

Otros elementos en el texto se prestan para la escritura del silencio. Los objetos no pueden comunicar si no es desde su materialidad muda, tal como señalaba Benjamin, por lo que la narración vuelca sobre ellos con frecuencia el silencio que quiere representar. También se busca en el silencio de la imagen representar lo que la palabra no puede. La plasticidad de una imagen excede el concepto de una realidad que no ha recibido la donación de la palabra. Desde la impresión que produce en el lector, la imagen construye todo el significado que no termina de decir la palabra.

Otra forma de representación del silencio es aproximarse a él mediante la alusión. Aludir es inscribir un silencio en lo dicho; lo decible porta al mismo tiempo un silencio en el que se aloja la palabra ausentada, para siempre aplazada, en permanente búsqueda de un sentido que no puede ser alcanzado completamente. Sobre la alusión explica Rosa Chacel:

“En los primeros tiempos, la *narración* como género literario, según el viejo realismo, nos era odiosa. Urgía reprimar la forma y esto atacaba directamente el sistema narrativo. Todas las menudencias sintácticas que reclamaban ser renovadas empezaron por ser excluidas, se arrumbaron preposiciones y adverbios, se simplificó la articulación lógica, procediendo, en lo posible, por *alusión*; yendo en línea de aire. A veces en ráfaga, esto es, metáfora.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Rosa Chacel, “Respuesta a Ortega. La novela no escrita” en *Rebañadoras*, Barrio de Maravillas, Junta de Castilla y León, 1986, p. 68.

Las razones de este tipo de escritura las refiere la propia Chacel a través de Ortega, para quien la alusión es la “única pedagogía delicada y profunda. Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga; simplemente que aluda a ella con un breve gesto.”¹⁵⁷ Esta forma de escritura permite que sea el lector quien llegue por sí mismo a esa verdad no anunciada. El escritor, mediante la alusión, proporciona las condiciones necesarias para que otros puedan llegar a la revelación de esa verdad. El camino debe ser transitado por el lector, quien adquiere un conocimiento más profundo de cada verdad al no entregársela el narrador de forma directa e inmediata. Esta forma de narrar que describe Ortega se aproxima, para Chacel, al discurso interior: “La narración no aparecía nunca en forma descriptiva o narrativa, sino sugestiva. Y no sólo por medio de la alusión, sino por una fluidez, una agilidad sin explicaciones, tal como sólo se da en el discurso interior.”¹⁵⁸ La sugerencia, lo implícito, el sobreentendido o la insinuación son palabras no enunciadas que el lector debe igualmente recibir. Son fórmulas que hacen uso del silencio y de la palabra para construir significados. Las palabras se aproximan progresivamente a un sentido que no llegan a materializar. La palabra que debiera pronunciar el significado pretendido no llega a ser formulada. Ese silencio último, donde culmina todo el proceso, recoge y proyecta los significados que han potenciando los mecanismos de sugerencia desplegados en el texto.

Clarín es un escritor que conoce a la perfección el modo de decir sin necesidad de hacer explícito lo dicho. Paula Raíces es el personaje de *La Regenta* que mejor domina el lenguaje velado, del que tendrá que hacer uso cuando intente frenar a Fermín de Pas y tenga para ello que enfrentar los pecados de su hijo a los suyos en el capítulo XV:

“-¡Ta,ta,ta! Si me oyeran me callaría. Fermo..., a buen entendedor... Mira, Fermo..., tú no te acuerdas, pero yo sí..., yo soy la madre que te parió, ¿sabes?, y te conozco... y conozco el mundo... y sé tenerlo todo en cuenta..., todo... Pero de estas cosas no podemos hablar tú y yo..., ni a solas..., ya me entiendes..., pero...bastante buena soy, bastante he callado, bastante he visto.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 68.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 68.

-No ha visto usted nada...

-Tienes razón..., no he visto..., pero he comprendido y ya ves..., nunca te hablé de estas... porquerías, pero ahora parece que te complaces en que te vean..., tomas por el peor camino...

-Madre..., usted lo ha dicho, es absurdo, es indecoroso que usted y yo hablemos, aunque sea en cifra, de ciertas cosas..."¹⁵⁹

Este diálogo al que se le sustraen tantas palabras, dando a entender sin afirmar, la profusión de sobrentendidos que siembra cada palabra, la interrupción constante para no tener que decir- para apelar a un sentido que ya se posee y no se desea nombrar, por ser indecoroso e inconveniente- son un magistral ejemplo de sentidos contruidos en la alusión. Las palabras dichas son la veladura para el verdadero significado latente. La genialidad de este dialogo consiste en que Paula Raíces afirma y Fermín de Pas niega unas palabras que, sin embargo, ninguno de los dos llega a pronunciar. Ninguno quiere aludir a ello, "aunque sea en cifra", ambos se resisten a nombrar las palabras que amenazan con destruir su relación, su mundo. Por ello necesitan un diálogo lleno de silencios que alojen los significados que se desean ocultar y revelar a un tiempo. La abundancia de puntos suspensivos es la marca gráfica del silencio que impide el surgimiento de la palabra temida. Cada oración interrumpida por este signo de puntuación culmina su sentido en el silencio. La palabra no emerge, pero sí lo hace el signo de puntuación que saca y arrastra su significado en el texto. El silencio significa entre ellos mucho más que las palabras, porque en él se condensan la ignominia, la vergüenza y el oprobio que no son capaces de liberar en el discurso. Un silencio que Paula Raíces sabe arrojar sobre su hijo para asfixiar sus ansias de libertad: "De Pas hubiera preferido una discusión inmediatamente. Todo antes que los parches y el silencio."¹⁶⁰

De Pas prefiere la discusión porque la palabra otorga la posibilidad de la respuesta. Sin embargo, el silencio no se puede enfrentar, no hay defensa posible

¹⁵⁹ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 420-421.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 418.

contra él. El silencio de Paula Raíces señala a Fermín de Pas para culparlo y vencer en él al prolongar su indefensión. Totalmente expuesto en el silencio, en una intemperie interior donde no puede ocultar su culpa, Fermín de Pas se sitúa ante una falta que no puede negar ni rebatir sin la asistencia de la palabra. El silencio es entonces una agresión mayor que la palabra, porque no permite la posibilidad de hacerle frente y detenerlo. Es un mensaje que exige como respuesta el mismo silencio con el que se formula, alimentándolo. También este tipo de silencios intervienen en el diálogo velado que Paula Raíces mantiene con las criadas que procura a su hijo y en las que ejerce, como refiere el crítico Gonzalo Sobejano, un “señorío sórdido, sepulto en la sombra de la casa.”¹⁶¹ También a ellas les da a entender el verdadero alcance de su función en la casa sin tener que hacerlo explícito. Un silencio aprendido de una sociedad que eleva la apariencia como modelo moral de comportamiento y silencia tras ella las verdaderas conductas.

Existen otros procedimientos, además de la suspensión que produce aquello que no se llega a decir pero se da a entender, para crear un espacio de silencio en el texto. La paradoja, por otro lado, abre también una distancia entre las dos realidades que reúne. Al moverse permanentemente entre dos supuestos, no llega a ser ninguno de ellos. No llega, por tanto, a nombrar. Ese es su silencio, abrir un margen entre dos extremos en el que debería inscribirse la realidad intermedia que no termina de manifestarse.¹⁶² Las imágenes del absoluto que desarrolla Borges en cuentos como *El*

¹⁶¹ Gonzalo Sobejano, “Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*”, *Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Vol. II*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 519-529.

¹⁶² El Grupo de Investigación Narratológicas de la Universidad de Hamburgo estudia los procedimientos de lo que ha venido a denominar *la narración paradójica*, por la cual “los criterios de representación, seleccionados para la realización de una obra narrativa en base a las respectivas *doxas* (del discurso y/o de la historia), se ven desdoblados por su contrario correspondiente” (p. 13), lo que produce en una narración, de forma simultánea, su narración inversa. Estos procedimientos vendrían a buscar, en última instancia, otros modos de narración, alejados de las técnicas narrativas tradicionales. Mediante la práctica paradójica se podría lograr la simultaneidad de diferentes concepciones narrativas en una misma obra. El silencio se aproximaría a la narración paradójica por el espacio en suspensión que esta logra en el texto: “La paradoja es una formulación que no dice nada, porque se corresponde con nada. No significa nada. Origina una operación, pero esa operación no alcanza un objeto.” Nina Grabe,

Aleph o *La escritura del Dios* se construyen en la paradoja, dada la imposibilidad de nombrar la visión. En estos dos relatos, la negación es otra forma de aproximación al indecible. La visión de Tzinacán y su intento de comunicarla ilustran este proceso de nombrar por medio de la negación y la paradoja, cercano a la aporía:

“Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos (...) Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de la trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra.”¹⁶³

La conocida descripción del *Aleph*, en el cuento que lleva el mismo nombre por título, se realiza en los mismos términos. Cuando el narrador llega “al inefable centro” de su relato, se dispone a contar su visión: “lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.” En la simultaneidad de contrarios que construye la escritura paradójica a la que obliga el *Aleph*, el narrador del relato se aproxima al lenguaje de la mística:

“Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.)”¹⁶⁴

Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 2006, P. 21.

¹⁶³ Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios” en *Obras Completas, v.II*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 191-192.

¹⁶⁴ Op. cit., pp. 217-218.

Ramón Xirau, en su ensayo *Palabra y silencio*, recorre el lenguaje de filósofos, poetas y místicos que han necesitado llevar la palabra hasta los límites del silencio para poder aproximarse al sentido que aspiran trascender. Bajo la premisa de que “los conceptos, al igual que las imágenes poéticas, pueden y deben ir más allá de sus significados inmediatos y proceder por alusión más que por definición”, si es que desean alcanzar un contenido verdadero y profundo, el autor revisa los procedimientos expresivos que el lenguaje puede adoptar para intentar esta trascendencia. Así, remite a la vía negativa frente a la atributiva como única forma de aproximación a indecibles tan trascendentes como el concepto de divinidad. Señala también la metáfora, la paradoja y la imagen. Afirma que la metáfora, “que suele unir términos distintos para fundirlos en una imagen nueva, puede unir también términos contrarios que lleguen a crear un verdadero estallido de las significaciones naturales.” Por su parte, “la imagen, como la paradoja, nos conduce al silencio. Por la paradoja podríamos romper el lenguaje cotidiano y quedar abiertos a todos los significados.”¹⁶⁵ También la alegoría supone una palabra bajo la cual yace otra, portadora de un sentido más profundo y, por tanto, menos asequible. La palabra esconde un significado silenciado, paradójicamente, por la propia palabra, cuyo acceso está solo destinado a los lectores más instruidos.

Los vínculos entre el silencio y la palabra vienen determinados por este entramado de correlaciones, movimientos y asociaciones que debe adaptarse a los distintos tipos de escritura. El lenguaje poético y el lenguaje narrativo enfrentan de manera diferente su ligación con la realidad y con los distintos códigos que configuran su paradigma. Del mismo modo, las limitaciones estructurales, técnicas y espaciales impuestas sobre sus respectivas poéticas condicionan sus posibilidades expresivas. Bajtin, al estudiar la palabra en la poesía y en la novela, parte de la relación de la palabra con el objeto y de este con los significados que se le asocian:

“Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras

¹⁶⁵ Ramón Xirau, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 16-59.

ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico.”¹⁶⁶

Tal y como expone Bajtin, la palabra no puede escapar de toda la red de significaciones que cubre el objeto con el que se vincula y que condiciona a su vez su forma y su propia capacidad de significar.¹⁶⁷ Además, “en todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa con ella.”¹⁶⁸ La palabra no tiene otro remedio que *dialogar* y confrontarse con esos otros significados que el objeto implica y que la palabra ajena ha añadido sobre él. Surge así *la dialogización interna de la palabra* que, para Bajtin, “encuentra su expresión en una serie de particularidades de la semántica, la sintaxis y de la composición.” La palabra “se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto” y está condicionada por la respuesta que espera recibir. La palabra vive irremediabilmente en un lugar fronterizo entre su propio contexto y el contexto ajeno, implicada irremediabilmente en significados ya establecidos. Por ello, en la novela, que utiliza con tanta frecuencia la forma dialogística a diferencia de la poesía, la dialogización interna puede convertirse

¹⁶⁶ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p.94.

¹⁶⁷ Levinas señala los riesgos que supone sobrecargar la palabra de contenidos y significados acumulados con el tiempo: “Productos de la historia, las palabras están sobrecargadas con todos los sentimientos, todas las alusiones, todas las asociaciones con las que se han mezclado; pero a menudo pierden, por ir tan sobrecargadas, el objeto que están llamadas a designar. Pues se sobreentiende que la función del lenguaje consiste en comunicar un pensamiento designado, nombrando sus objetos. Por consiguiente, el lenguaje introduce en las relaciones humanas el equívoco, el error, el vacío. Y se le pone en cuestión cada vez que se pretende volver a las cosas mismas.” Emmanuel Levinas, *Palabra y silencio y otros escritos*, Madrid, Trotta, 2015, p. 52.

¹⁶⁸ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 96.

en “fuerza creadora de forma.” La relación del poeta con la palabra es totalmente distinta a la del novelista:

“En los géneros poéticos, en sentido restringido, no se utiliza, desde el punto de vista artístico, la dialogización natural de la palabra: la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena.

Igualmente ajena es para el estilo poético cualquier otra preocupación por las lenguas ajenas, por las posibilidades de existencia de otro vocabulario, de otra semántica, de otras formas sintácticas, etc; por las posibilidades de expresión de otros puntos de vista lingüísticos (...) En los géneros poéticos, la conciencia artística- en el sentido de unidad de todas las intenciones semánticas y expresivas del autor- se realiza totalmente en su lenguaje, al que es inmanente por completo; se expresa en él directamente, sin reservas y sin distanciamientos. El lenguaje del poeta es su lenguaje propio, en el que se encuentra, por entero y de manera inseparable, al utilizar cada forma, cada palabra, cada expresión en su sentido directo (sin *comillas* por decirlo así); en otras palabras, como expresión pura y directa de su intención.”¹⁶⁹

La palabra poética avanza *desde dentro* del lenguaje, no desde la exterioridad objetiva que lo determina hacia un significado específico y compartido. La función del poeta es, por tanto, “vaciar las palabras de intenciones ajenas, utilizar sólo esas palabras y esas formas, y hacerlo de tal manera que pierdan su relación con determinados estratos intencionales y con ciertos tejidos del lenguaje.”

Rimbaud y Mallarmé, dos de los mayores exponentes de la poesía moderna, ilustran este desgarro del lenguaje que se hace propio y que busca expresar otra realidad. La ruptura con los referentes tradicionales conduce a un aparente hermetismo que no es sino el resultado de una operación sobre la realidad a través del lenguaje para poder expresar sus lugares más ocultos e inaccesibles. Esta creciente aproximación a lo oculto conduce a lo indecible. Sobre Rimbaud, afirma Friedrich:

¹⁶⁹ Op.cit., pp. 102-103.

“Sus monólogos herméticos no son explosiones mal reprimidas, sino trabajo consciente de artista, y como tal se avienen perfectamente con una poesía cuya pasión por lo desconocido, no pudiéndose colmar, no tiene de momento otra salida que embrollar y transfigurar lo conocido. Retrospectivamente, Rimbaud escribirá más tarde: *Anotaba lo inexpresable, me agarraba a los torbellinos*, pero también, algunas páginas después: *Ya no puedo hablar*. Entre estas dos actitudes, ya sumamente proyectadas hacia el exterior, se extiende la oscura poesía de Rimbaud: obscuridad de lo no expresado jamás y obscuridad de lo que ya no puede decirse, al borde del enmudecimiento.”¹⁷⁰

Por otro lado, junto a esta búsqueda incesante de lo desconocido que la palabra poética (pre)siente, el lenguaje del poema pretende inaugurar una nueva realidad, para lo que debe abolir los límites impuestos al lenguaje. Mallarmé es el poeta que ha llevado esta búsqueda hasta sus máximas consecuencias. Así, esta liberación pasa por devolver el lenguaje a su origen¹⁷¹, “cuando todavía no se ha malgastado en ninguna comunicación utilitaria y por tanto no se ha convertido en una serie de clichés que impiden a la poesía y al pensamiento pronunciarse como algo totalmente nuevo.”¹⁷² La pretensión de regresar al origen obliga a un trabajo radical sobre el lenguaje poético:

¹⁷⁰ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p.119.

¹⁷¹ Esta vuelta al origen implicaría llegar al momento del surgimiento de la palabra, en el que el hombre no participa. La palabra en el momento de su aparición es una entrega, una creación al margen del ser humano pero destinada a él. Por ello, en el origen, la palabra aún no ha sido tocada por el hombre. Agamben habla de este origen no humano de la palabra: “Proferir la palabra poética significa ‘ser poseído por la Musa’ (536b): es decir, fuera de la imagen mítica, tener la experiencia del lugar originario de la palabra que está implícito en todo hablar humano. Por eso Platón puede presentar la palabra poética y su transmisión como una cadena magnética que pende de las Musas y matiene juntos, suspendidas de ella en una común exaltación, a poetas, rapsodas y oyentes: y esto, dice, es el significado del canto más bello (Τὸ κάλλιστον μέλος): mostrar que las palabras poéticas no pertenecen originalmente al hombre ni son obra humana (Οὐκ ἀνθρώπινα...οὐδὲ ἀνθρώπου; 534e). Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p.127.

¹⁷² Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 153.

“Escribir poesía representa para Mallarmé renovar tan radicalmente el primitivo acto creador del lenguaje, que *decir*, para él, es siempre *decir lo nunca dicho*. Estas mismas ideas ya se habían expresado antes de Mallarmé, pero él las lleva- teórica y prácticamente- tan lejos que la primera formulación verbal de lo no-dicho debe conservar su carácter de *inicialidad* a fin de que, gracias a una permanente inasimilabilidad a la comprensión limitada, sea imposible su reversión a los caminos de lo consuetudinario. Mallarmé aspira a que la palabra poética no sea ya sólo un grado superior y monumental del lenguaje comprensible, sino una indescifrable disonancia con cualquier normalidad.”¹⁷³

La aproximación al límite del lenguaje conduce, de nuevo, al silencio. La fragmentación del discurso anuncia esta proximidad de lo que se sitúa al otro lado, fuera del espacio conocido. El silencio se va perfilando de este modo como el ideal estético capaz de reflejar la experiencia de lo sublime frente a la insuficiencia del lenguaje:

“Discontinuidad en lugar de ligazón, yuxtaposición en lugar de conjugación de elementos: he aquí los signos estilísticos de una discontinuidad interna, de un hablar en los límites de lo imposible. El fragmento adquiere la categoría de símbolo de la perfección que se acerca: *los fragmentos son los testimonios nupciales de la idea*. Esta frase es también fundamental para la estética moderna.

Mallarmé conoce y quiere la proximidad de lo imposible, la proximidad del silencio. El silencio penetra en sus poemas por medios de las cosas *calladas* (es decir, *aniquiladas*) y por medio de un lenguaje que con los años va siendo cada vez más escueto en cuanto al vocabulario y más ligero en cuanto a la musicalidad (...) En las reflexiones de Mallarmé el *silencio* constituye uno de los conceptos más frecuentes.”¹⁷⁴

Para Friedrich el lenguaje de Mallarmé “ya no es comunicación” sino “sólo manifestación de sí mismo” dado que “se renuncia al concepto habitual de

¹⁷³ Ibidem, p. 153.

¹⁷⁴ Op. cit., pp. 154-156.

comprensión y en su lugar se deja paso al concepto de infinita posibilidad de sugerencia.”¹⁷⁵ El silencio nace en el lenguaje poético desde el momento en que este busca realidades fuera del lenguaje común. Siempre que se trasciende el límite, el lenguaje se rompe, incapacitado para esa transgresión que lo disocia de cualquier referente conocido. El rechazo de la realidad conlleva también el rechazo de su lenguaje. Para Friedrich “la desrealización más intensa se logra a través de la ya varias veces citada transposición de lo objetivo al terreno de la ausencia, así como evitando la univocidad en el lenguaje.”¹⁷⁶ La huida de la realidad lleva al ideal y este a la nada: “El absoluto, identificado con la nada, llama al lenguaje- el *logos (le verbe)*- para hallar en él el lugar de su pura aparición.” La “transposición de lo objetivo y de la realidad en general al terreno de la ausencia” forma parte de un proceso que necesita la abolición para la apertura continua, para, en palabras de Friedrich, la expresión de “tensiones abstractas de plurivalencia ilimitada”:

“Esta transposición significa mucho más que un desierto artístico de la realidad. Es un proceso que debe comprenderse desde un punto de vista ontológico; es precisamente aquel proceso por medio del cual el lenguaje confiere al objeto aquella ausencia que, en cuanto categoría, lo equipara al absoluto (o sea, a la nada) y hace posible su pura presencia (libre de toda objetividad) en la palabra. Aquello que es destruido objetivamente por el lenguaje cuando éste expresa su ausencia, alcanza en el mismo lenguaje, cuando éste lo nombra, su existencia espiritual.”¹⁷⁷

Este proceso de destrucción como principio creador, que tiene a Baudelaire como uno de sus más importantes precedentes, resulta fundamental para entender la estética moderna. La aparente pérdida de sentido que esta aniquilación conlleva se traduce, en el lenguaje poético, en una poderosa capacidad de sugestión que genera, paradójicamente, una serie ilimitada de sentidos. El muro de la realidad se abate para

¹⁷⁵ Op. cit., pp. 158-159.

¹⁷⁶ Op. cit., p. 161.

¹⁷⁷ Op.cit. p. 165.

impedir que la palabra poética se detenga en él. Si la palabra poética consigue atravesarlo es gracias al vaciamiento de sentido que el poeta ha operado en ella.

Frente a esta actividad, se encuentra la del prosista quien, como veíamos a partir de las reflexiones de Bajtin, se sitúa de una forma muy distinta ante el lenguaje. Lejos de intentar la disociación con la realidad, la palabra en la novela busca su máxima representación en el plurilingüismo que une el lenguaje social con el individual. Desde un significado ya dado, con todas las implicaciones sociales y culturales que lleva impresas, el novelista busca orientar el lenguaje hacia una nueva dirección. A partir de un lenguaje compartido, el prosista imprime el propio:

“Por eso la estratificación del lenguaje- en géneros, profesiones, grupos sociales en sentido estrecho, concepciones del mundo, corrientes, individualidades-, y la diversidad social del lenguaje y de las lenguas (dialectos), se ordenan de manera especial al incorporarse a la novela, convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor (...) El prosista novelista no prescinde de las intenciones ajenas del lenguaje diversificado de sus obras, no destruye los horizontes socio-ideológicos (de macro y micromundos) que se desarrollan tras el plurilingüismo, sino que los introduce en su obra. El prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo. Por eso se refractan las intenciones del prosista, y se refractan según diversos ángulos, en función del carácter social ideológico ajeno, del fortalecimiento y la objetivación de los lenguajes del plurilingüismo que se refractan.”¹⁷⁸

Bajtin llega así a la especificidad de la novela a partir de este plurilingüismo que se reduce, en última instancia, al diálogo como forma esencial:

“De aquí resulta una particularidad extremadamente importante del género novelesco: el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que

¹⁷⁸ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p.116.

habla; la novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje.”¹⁷⁹

El principal objeto *especificador* del género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es, por tanto, el “hablante y su palabra.” Bobes Naves destaca también la polifonía como uno de los rasgos más característicos de la novela:

“Insistimos en que tal dialogismo puede encontrarse en todos los géneros literarios, ya que el lenguaje está siempre internamente dialogizado, es decir, cualquier uso de los términos lingüísticos es posible por los usos que anteriormente han hecho los hablantes, pero en la novela, además de esta dialogización lingüística, hay una dialogización literaria, como recurso añadido. Las posibilidades artísticas de este procedimiento encuentran en la novela su expresión plena y profunda, que se manifiesta en lo que llamaremos, al estudiar el diálogo, las relaciones verticales entre los diferentes lenguajes. La polifonía así conseguida y la recursividad, que es el origen de todas las concurrencias verbales, creemos que son los rasgos más característicos de la novela y los que consiguen la complejidad verbal intensa que distancia su discurso del que puede encontrarse en el cuento o en la novela corta.”¹⁸⁰

Estos procedimientos se diferencian del lenguaje poético “que busca la palabra pura” y del dramático, en el que el dramaturgo concede a sus personajes “un habla propia” que los identifique. Frente a ellos:

“El novelista, por el contrario, trata de recoger en un discurso único todas las voces que siente, que recuerda, que oye. La concurrencia de voces es tan esencial al género novela, como lo es la pluralidad de acciones y de conductas de los personajes, cuyo conjunto permite el contraste, la recurrencia, la escala, etc., en un esquema general, de cambio continuado de las situaciones creadas por la palabra de todos.”

Para Bobes Naves el discurso de la novela “se presenta como un proceso de comunicación”, frente al poema y al texto dramático que representan,

¹⁷⁹ Op.cit., p. 149.

¹⁸⁰ María del Carmen Bobes Naves, *La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 54-55.

respectivamente un “proceso de expresión” y de “interacción.” Entendida así, la novela se desarrolla, necesariamente, en una voz narrativa que construye su discurso desde formas esencialmente dialógicas. Al margen de las objeciones y los contraejemplos que se puedan presentar, nos interesa esta concepción del texto narrativo basada en una pluralidad de voces internas como elemento constructivo esencial. La polifonía revelaría así un proceso primordial y constante en la novela: la verbalización.¹⁸¹ Así como en las reflexiones de Friedrich sobre el lenguaje poético desde Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé se llegaba a la consideración del silencio como un importante espacio de indagación dentro de la creación poética, el silencio en la narración se presenta antes como un elemento contra el discurso verbal que como potenciador del mismo. El silencio aparece en la novela para detener el discurso, no para impulsarlo. Para lograr que el silencio sea un elemento expresivo y no un signo de supresión, el lenguaje narrativo deberá apoyarse, a partir de la palabra, en recursos que permitan la conversión del silencio en una forma significativa. La narrativa, por tanto, parece contradecir su propia definición admitiendo en ella la existencia del silencio, categoría que anula muchos de sus rasgos distintivos, por lo que necesita salvar la paradójica aparición del silencio forjando una forma para él. Una tarea que el género dramático no necesita acometer.

La oralidad del género teatral- enriquecido con numerosos elementos visuales y acústicos- y la importancia de la expresión física y gestual del actor permiten la inclusión inmediata del silencio en el lenguaje escénico. De hecho, los silencios pueden ser igual de elocuentes que la palabra en el texto teatral. Son muchos los silencios que el teatro utiliza. La representación teatral está llena de silencios narrativos, silencios que subrayan un significado concreto de la historia que se está representando o que evidencian la dificultad de comunicación entre los personajes. Entre los silencios del

¹⁸¹ El modo en que se suceden e integran las distintas voces de la novela es un proceso complejo que no cabe aquí analizar, pues como indica Bobes Naves: “Las combinaciones posibles de las distintas verbalizaciones, codificaciones y contextualizaciones del habla en cada personaje con los correspondientes del discurso del narrador, y los grados de integración de las voces presentes en la novela en un momento determinado, son muchas y es difícil establecer cánones generales, aunque sean mínimos.” Op. cit., p. 209.

teatro¹⁸² podemos destacar las pausas dramáticas y aquella parte del discurso que el personaje calla ostensiblemente, los apartes- discurso silenciado para el resto de personajes-, el telón que cae para silenciar o aplazar la historia, el repentino silenciamiento de un personaje o su negativa a responder, los discursos comunicados mediante mímica, las palabras ocultas tras gestos y miradas, el juego de movimientos- de aproximación o de alejamiento- que se despliega en el escenario, los silencios que se escurren entre los personajes- palabras que solo ellos conocen y que pueden ocultar al público-, los monólogos que exponen una palabra sin oyente en el escenario o las interrupciones. Incluso el silencio del público se une desde fuera del escenario a la representación teatral. El público debe silenciarse a sí mismo para permitir que la historia comience. Su silencio se intensifica cuando forma parte de una reacción ante la obra que presencia, un enmudecimiento aún mayor producido por la emoción, la sorpresa o el desconcierto. Incluso cuando el público se expresa de forma ostensible- en la risa o el aplauso, en la exclamación o en cualquier clase de manifestación sonora involuntaria, su mensaje es obviado. Salvo que una representación teatral tenga prevista la interacción directa con el público, entre este y la obra solo hay silencio. La representación no se interrumpe porque omite constantemente la presencia de su interlocutor.

El texto narrativo no tiene realización oral, ni puede detenerse en la condensación expresiva del lenguaje poético, lleno de matices que potencian el significado de su lenguaje con los recursos que le son propios. Para emular la

¹⁸² *El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra, es un ejemplo de texto teatral perforado por múltiples silencios. Como señala Pérez-Rasilla, “la noción de carencia, el concepto de oquedad, los vacíos, las fracturas en la comunicación son un motivo recurrente en la pieza” (p. 185). Uno de los recursos contantes de la obra es la elipsis de determinados elementos, mecanismo de supresión que genera inevitablemente silencios, al suprimir muchas veces elementos necesarios para la historia: “La pieza adquiere así un carácter fragmentario y está llena de saltos en el tiempo, de huecos, que proporcionan una singular estructura. A este tipo de composición se suman con frecuencia los diálogos interrumpidos, las respuestas que no corresponden a las preguntas, los equívocos en la comunicación. Dramaturgos como Harold Pinter o David Mamet han explorado también esta fórmula de construcción del diálogo.”(p. 261). José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, Edic. de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Espasa Calpe, 2009.

sonoridad del silencio en el diálogo la narración puede, como hemos visto, utilizar distintos recursos, como el de la descripción o el de la recreación. Sin embargo, otra de las posibilidades de escritura del silencio implica la búsqueda de formas narrativas que anulen el diálogo, la interacción y el entendimiento entre personajes.

El silencio como incomunicación no permite la posibilidad de la palabra. La dificultad de ser entendido y aceptado por el otro se revela en el espacio literario como una barrera que necesita ser representada para intensificar su efecto sobre el personaje y el lector. No se trata de instaurar nuevos significados a través del vaciamiento de la palabra, sino de su supresión para poder comunicar tan solo un significado concreto: la incomunicación. El diálogo, forma esencial en la novela, debe anularse- lo que no quiere decir necesariamente que deba suprimirse-. La palabra aparece en el texto pero no consigue comunicar y es precisamente su presencia lo que hace más dramática la consecuencia del silencio.

Existen muchas formas de *inutilizar* un diálogo. La narración puede exponer varios elementos que no llegan nunca a relacionarse a pesar de su coincidencia en el texto. La yuxtaposición de monólogos, por ejemplo, implica una sucesión de discursos en los que el personaje puede referir las palabras de otros, sin que llegue a darse la interacción. Otras formas de contigüidad que implican elementos que realmente no llegan a vincularse entre sí serían aquellas que construyen discursos paralelos sin un punto de encuentro. La oposición semántica que enfrenta constantemente términos contrarios en su significado impide la relación y la coincidencia en el discurso. También puede darse un diálogo vacío, en el que no llegue a producirse el intercambio porque los significados no son compartidos. El flujo constante de palabras que anulen para el otro la posibilidad de intervenir, es un ejemplo de falso diálogo. A pesar de que concurren dos interlocutores en el texto, uno de ellos no puede incluirse en el diálogo- convertido entonces en un monólogo, al no tener la posibilidad de réplica-.

Esta forma de imponer una palabra sobre otra lleva, en última instancia, a formas más radicales de someter la palabra del otro. Se trata del discurso de aquel que, desde el poder, controla la palabra e impone el silencio sobre el otro. No solo se trata del discurso de la opresión política. Cualquier personaje que pueda ejercer un

dominio sobre otro tiene la posibilidad de apoderarse de la palabra y llevar al resto de personajes al silencio. También podemos encontrar el reverso de esta anulación de la palabra. La negativa permanente a hablar de un personaje anula para el otro la posibilidad del diálogo. La palabra del personaje que voluntariamente se silencia aparece en el texto, pero nunca ante otro individuo que pueda escucharla o responderla. Aunque exista un interlocutor, el discurso se niega muchas veces a ser entregado. Esta reticencia de la palabra se vincula con algunas de las motivaciones y significados del silencio ya estudiados en apartados anteriores y supone para el personaje la renuncia a la propia voz.

En estos casos brevemente apuntados en los que el diálogo queda del algún modo anulado, la palabra está, pese a todo, presente en la narración. Sin embargo, hay discursos que necesitan desalojar la palabra de su interior. De nuevo, no se trata tanto de una supresión como de una traslación. La imposibilidad de incluir en el discurso una determinada palabra implica su desplazamiento fuera del texto para evitar su completa eliminación. Cuando el texto se revela un soporte insuficiente, la palabra es emplazada a un espacio exterior al mismo. La unidad del texto, entendido como un ámbito cerrado y autosuficiente en su significación e interpretación, queda anulada en beneficio de un discurso que se prolonga en otros ámbitos que puedan darle continuidad. El texto se construye pesa a no disponer de todos los elementos necesarios para poder completarse. La narración busca entonces marcar en su superficie esta ausencia y hacer del vacío una forma más de contenido. En el apartado dedicado al estudio de las obras podremos conocer algunas de las impresiones escritas que han dejado estas formas ausentes- y al mismo tiempo presentes- en el texto, en las que se inscribe- entre otros procedimientos- la fragmentación del discurso.

La intuición de que existen constituyentes fuera del propio texto no solo nace en la invocación frustrada de un contenido que finalmente no aparece- o no lo hace completamente-. Hay muchos elementos que, pese a su vinculación con el texto, han quedado desplazados fuera de él. Fragmentos que quedan fuera de la escritura, espacios textuales que orbitan en las inmediaciones del discurso escrito. Emilio Lledó parte de la noción de texto como el resultado de una serie de actos de pensamiento y escritura que configuran un tejido de mediaciones que hay que atravesar hasta que el

texto pueda, finalmente, configurarse. Este hecho, sin embargo, no representa la culminación de la obra escrita:

“El resultado final de una escritura no agota, sin duda, el largo proceso de elaboración en que tal escritura llegó a consolidarse, ni la historia de las diversas posibilidades que se ofrecieron, más o menos conscientemente, al escritor que, luego, de lo múltiple tuvo que elegir, en el acto de escritura, una sola palabra.”¹⁸³

Ese tiempo previo a la escritura, aquel que habla de la gestión y selección de las palabras que finalmente llegan al texto, es un proceso irrecuperable. Lo visible es sólo el texto, resultado que Lledó presenta como un estadio intermedio, dado que la escritura continúa, inserta ya en otro proceso. La obra no se agota en el texto escrito en el que aparentemente se presenta encerrada. El lector recupera aquello que fue escrito en el texto para iniciar, en su lectura, otro proceso de escritura, esta vez sólo inscrito en él. El lector se convierte así, en un nuevo texto,¹⁸⁴ no sólo gracias a la particular interpretación que haga del texto leído sino, sobre todo, a partir de todos los significados que construirá desde él:¹⁸⁵

¹⁸³ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 87.

¹⁸⁴ Es lo que Barthes denomina “lecturas vivas”, “que producen un texto interior, semejante a una escritura virtual del lector.” Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 85.

¹⁸⁵ Ricoeur explica este proceso de autoconocimiento a partir del conocimiento del otro. En esa apropiación se produce finalmente una extensión, una progresión del yo gracias a la identificación con lo asimilado: “Toda interpretación se propone superar un alejamiento, una distancia, entre la época cultural pasada, a la cual pertenece el texto, y el intérprete mismo. Al superar esa distancia, al volverse contemporáneo del texto, el exégeta puede apropiarse del sentido: hacer propio lo que le era ajeno, es decir, hacerlo suyo. En este sentido, lo que persigue es el ensanchamiento de la propia comprensión de sí mismo a través de la comprensión de lo otro. En consecuencia, toda hermenéutica es, explícita o implícitamente, comprensión de sí por el desvío de la comprensión del otro.” Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 21.

“Se trata de descubrir en el lenguaje ajeno, en la voz del otro que, con la escritura alcanza al lector, la coherencia, sentido, significatividad que es capaz de engarzar con nuestro discurso, o sea, con nuestro tiempo.”¹⁸⁶

La pervivencia del texto en el lector augura la posibilidad de una continuidad, una fusión con aquello que el lector ya contenía. De este modo, el tiempo anterior al escrito y aquel que le sucede, espacios de surgimiento y transformación, son ámbitos de creación que pertenecen al silencio. Sin embargo estos significados que se construyen en el lector tampoco llegarán a trascender. Todas estas formas de escritura interior no llegan nunca al texto. La experiencia interior del individuo avanza para ordenar y (re)elaborar *lo exterior* que entra en él. Sin este regreso a uno mismo, la realidad se vuelve un cúmulo inerte de datos y experiencias que caen en el interior como un sedimento estéril. El pensamiento y el diálogo interior están anegados por la palabra. Sin embargo, por más que el hombre avance y retroceda en su interioridad no siempre encuentra la forma de ordenar, relacionar y formular su contenido. Finalmente, incapaz de trasladarlos al discurso, estos procesos terminan por ser un enmudecimiento.

Una parte considerable de este contenido interior no puede enunciarse porque el hombre no lo conoce en la palabra. Son intuiciones, impresiones, manifestaciones de una percepción que tiene lugar en el individuo sin necesidad de ser palabra. María Zambrano describe el espacio que precede a la palabra, en el que no hay formas ni medios de ligazón que intercedan en las corrientes internas liberadas. Allí todo es aparición pura, sin posibilidad de elaboración:

“Y existe también la palabra dentro del soñar mismo, la palabra soñada, la palabra que transita, como habiéndose escapado de algún lugar de donde la palabra rara vez suele venir: de ese remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llagan las palabras sueltas, solas, como sin dueño; las palabras que visitan. Y que se presentan cuando el sujeto, dormido o en vela, no está en situación de hablar, ni pretende hacerlo. Son palabras reveladoras, aunque su revelación no se entienda o aunque no traigan ninguna manifestación

¹⁸⁶ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 85.

determinada, pueden ser reveladoras simplemente de la palabra misma; del misterio de la palabra.

Nada tienen que ver tales palabras o tal modo de palabra con la expresión. Son más bien el ejemplo puro de la palabra no expresiva, que sólo manifiesta. Y por ello parecen estar más allá de la palabra al uso, que suele llevar siempre, en grado mayor o menor, una carga expresiva.”¹⁸⁷

Una realidad que el individuo (pre)siente cuando aún no ha alcanzado la expresión, al borde de la palabra, y cuya indeterminación se mantiene en el terreno de la percepción o el pensamiento, lejos aún de su formulación:

“Esas palabras, llegadas en sueños o como en sueños, crean una zona de silencio que bien puede prolongarse en el estado de vigilia, llevando al sujeto que las ha recibido a un lugar al que su atención no se había dirigido o bien a un lugar donde larvadas figuraciones se convierten en pensamiento.”¹⁸⁸

Esa transición hacia el acto de enunciar podría apagar el efecto de la percepción, al obligarla a someterse a un proceso, a una elaboración que anule su instantaneidad, como advertía Bataille. La intelección en el silencio se interrumpe con la dicción, donde tiene que demorarse para buscar la forma de manifestarse en la palabra. El silencio es una forma de prolongación sin la necesidad acuciante y obstaculizadora de tener que materializar el pensamiento. Sin embargo, el silencio que permite la fluidez de todos los procesos del interior es, al mismo tiempo, obstáculo del individuo hacia sí mismo, quien siente velado el conocimiento de todo este proceso, dada la imposibilidad de seguir todos los estadios del pensamiento. De este modo, el silencio entra a formar parte de un juego de ocultamiento y revelación que aproxima al individuo a determinados contenidos pero le dificulta la posibilidad de conocer su naturaleza y la forma de su expresión. El individuo permanece como único receptor de ese impreciso texto que se escribe en su interior y solo parcialmente puede manifestarse en el discurso. Parte de este contenido irrecuperable deja, sin embargo,

¹⁸⁷ María Zambrano, *El sueño creador*, Obras Completas III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 1034.

¹⁸⁸ Op. cit., p. 1035.

su huella en el texto, como parte de una intuición, un significado entrevisto que es evocado en el texto bajo la forma de la impresión o el vislumbre, tenue resplandor que oculta una luz mayor.

No es este el único ejemplo de comunicación que se autoabastece. La palabra es una presencia para lo ausente. El lenguaje de la memoria construye también un texto fuera del discurso que enuncia. Hablar al *fantasma*, a lo que no se halla presente sino es en la representación o en la memoria, es un diálogo cerrado en sí mismo. Aquel que recuerda tiende una forma de diálogo hacia lo perdido. Sin embargo, esta forma de texto *externo*, fuera de un discurso que pueda ser compartido o comunicado, ya que se dirige a alguien ausente, sí puede ser recuperada. La narración introduce siempre un interlocutor virtual, el lector. No lo es para el personaje que se habla a sí mismo, pero sí para el texto que expone su palabra sin un interlocutor presente en él. Evocar en la palabra lo que ya no existe- o no puede manifestarse- implica dialogar con una realidad que no está presente. La palabra se dirige, por tanto, al silencio, solo salvado por el lector.

El discurso hacia el ausente, al igual que otras formas de silencio que el lector puede recibir del personaje, supone, en última instancia una contradicción. El lector que puede interpretar un significado contenido en un silencio narrativo se convierte, finalmente, en su destructor. Y no solo porque ese silencio se convierte en un mensaje al encontrar un receptor- aunque externo al discurso en el que se formula-. Cuando el lector recibe el silencio del texto escrito, lo reduce a un significado que ya puede, en la palabra, ser comunicado. Y el silencio, al encontrar una forma en la que comunicarse, se traiciona. Todas las formas de silencio que hemos revisado en este apartado implican, inevitablemente, un desbordamiento de ese mismo silencio y por tanto una pérdida de sí, entregada al texto que lo consagra. Extinguirse o existir, el silencio para abocado a la forma pura y radical que solo contiene vacío o a la mutación de su naturaleza para poder formar un significado. Como Aquiles, el héroe inmolado en la memoria de los hombres, el silencio debe destruirse para lograr su permanencia.

DESPUÉS DEL SILENCIO

4.1. Estudio del silencio en la narrativa femenina portuguesa contemporánea

Ya advertíamos, en la introducción de este estudio, sobre las razones que nos llevaban a fijar un corpus textual a partir de obras de autoría exclusivamente femenina. Las motivaciones no se debían a la creencia de que exista una escritura femenina diferenciada de la masculina, sino a razones históricas, culturales y sociológicas que vinculan a las mujeres de un modo significativo a la vivencia del silencio. Isabel Allegro habla de “*formações sociais específicas*”, desde las que se pueden reconocer “*traços comuns na expressão literária feminina*”.¹⁸⁹ Muchas de las experiencias son comunes a la mayoría de mujeres escritoras que han vivido bajo los mismos condicionantes- marcados estrictamente por razones de género-, y desde los mismos lugares- la mayoría alejados de la esfera pública-, de ahí que puedan encontrarse en textos de distintas autoras algunos elementos temáticos, simbólicos y formales comunes, sin por ello menoscabar la diversidad de escrituras lograda:

“Verificamos que uma parte considerável dos exemplos com que procurámos ilustrar as ocorrências textuais de uma poética dos limites do romanesco provêm de obras de autoria feminina. É que a produção feminina a partir da década de 70 acompanha de forma activa o abalo textual operado na escrita romanesca, nele encontrando um terreno narrativo de actuação índicial propício à expressão da experiência subjectiva: Teresa Salema, Wanda Ramos, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Maria Gabriela Llansol, Fernanda Botelho, Yvette Centento, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, entre outras, atestam tal facto. Todas partilham um modo de estar na literatura irmanado pela mesma sensibilidade a questões da escrita romanesca, todas procuram fazer coincidir a procura de sentido humano com a do sentido do texto, embora nem todas centrem os seus textos em problemáticas especificamente femininas- e menos ainda feministas- e prossigam diversos rumos estéticos, optando umas por uma

¹⁸⁹ Isabel Allegro de Magalhães, “Os Véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, Revista *Colóquio/Letras*, n.º 125/126 Jul. 1992, p.152.

‘escrita dos afectos’, emotiva e emocionada, outras por uma ‘escrita racional’, de pendor mais especulativo e de prevalência intelectual.”¹⁹⁰

Isabel Allegro se propõe buscar esas marcas comunes en la ficción femenina contemporánea portuguesa. La autora señala el interés tanto por temas históricos y sociales, como por la creación de universos fantásticos. Del primero destaca el especial punto de vista femenino sobre temas comunes a muchos autores masculinos, como el de la guerra colonial: “Mulheres que mostram uma diferença inelidível no seu ângulo de observação, que revelam um outro ponto de vista sobre o vivido, e isto, seguramente, debido ao lugar- diferente- em que viveram o mesmo acontecimento.”¹⁹¹ En cuanto al elemento fantástico, destaca el tratamiento que recibe en la obras de autoría femenina por su especial vinculación con lo cotidiano.

Al margen de las afinidades en temas y motivos seleccionados- en los que importa más el punto de vista con el que son tratados que las unidades temáticas escogidas, también comunes a muchos autores, como hemos señalado-, la escritura femenina posterior a la revolución del 25 de Abril sobresale por los procedimientos narrativos con los que experimentan muchas de sus autoras. Para Isabel Allegro las marcas más específicas de la escritura femenina se vinculan a determinadas esferas de la escritura:

“(…)que têm a ver com o posicionamento e as atitudes das narradoras e com a criação de personagens femininas. Refiro-me a aspectos como o da percepção da realidade, de uma dimensão telúrica, da relação com o tempo, da relação com a racionalidade, da auto-referencialidade, do tratamento das relações intersubjectivas, aspectos estes que conferem um matiz próprio às narrativas.”¹⁹²

¹⁹⁰ Cristina Robalo Cordeiro, “Os limites do romanesco”, Revista *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Jan. 1997, p.132.

¹⁹¹ Isabel Allegro de Magalhães, “Os Véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, Revista *Colóquio/Letras*, n.º 125/126 Jul. 1992, p.158.

¹⁹² Op.cit., p. 159.

En esa especial percepción de la realidad que refiere, la autora destaca, “(...) uma qualidade de *atenção*, proveniente tantas vezes de um tempo de escuta e de silêncios que lhe confere uma intensidade particular, entregue a pequenas coisas e factos, aos seus pormenores, a rudimentares indícios captados intuitivamente.”¹⁹³ La expresión de estas realidades menos perceptibles, tradicionalmente ajenas al discurso literario, requiere de un especial trabajo del lenguaje narrativo para darles cabida en un texto ya configurado para el acogimiento de un mundo fuertemente cohesionado por la supeditación a una lógica y un orden inquebrantables. La diferente forma femenina de posicionarse ante la realidad trama un universo ficcional que necesita subvertir las estructuras fundadas en una disposición excesivamente complaciente con la idea del texto como un todo completo y acabado.¹⁹⁴ Así, por ejemplo, la autora destaca: “Aspectos como o inacabado da frase, o uso de elipses, de formas interrogativas, de orações substantivas, de uma sintaxe fluida, com frases interrompidas ou diálogos suspensos- por pausas, reticências, espaços em branco-”.¹⁹⁵ Estas marcas en el discurso orientadas hacia una mayor indeterminación y abertura del texto se ofrecen al acogimiento del silencio- tal como ya habíamos señalado en el estudio previo- sin que por ello la narración pierda la fuerza de su expresión. Así sucede en algunas autoras a las que Isabel Allegro muestra como ejemplo de esta especial disposición del texto para su propio quebramiento como recurso expresivo:

¹⁹³ Op. cit., p. 160.

¹⁹⁴ Roxana Eminescu reflexiona sobre los lugares estratégicos del texto- título, inicio y fin, división en capítulos-, las molduras que aíslan artificialmente la “fatia de vida” que representa la obra. Para la autora, los “meta-romanes”- novelas representativas que concentran temas y modalidades recurrentes de una época que exhiben el propio código- tienden a “apagar os límites do texto, o início, o fim ou ambos”. De esta manera las grandes marcas estructurales no pueden considerarse como fijas, en un ejercicio literario de reconstrucción constante: “Se a escrita é uma outra maneira de deixar rastos, de marcar a passagem do ser pelo deserto do nada, de acrescentar algo ao mundo, de lutar contra o tempo, também é, neste tipo de romance, apagar os rastos, voltar atrás, á maneira dum caracol, num círculo quebrado, desandando para des-escrever.” Roxana Eminescu, *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1983, pp. 81-83.

¹⁹⁵ Isabel Allegro de Magalhães, “Os Véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, Revista *Colóquio/Letras*, n.º 125/126 Jul. 1992, p.163.

“Por exemplo em *Percursos*, de Wanda Ramos, ou em *No Jardim das Nogueiras* e em *Matriz*, de Yvette Centeno, e em múltiplos romances de Agustina. Yvette Centeno usa mesmo directamente dessa palavra oral, em diálogos e/ou monólogos, dando à frase curta, entrecortada, uma especial força de sugestão. Wanda Ramos deixa-nos pausas, intervalos, na sua construção sintagmática, que nos fazem deslizar para o não-dito da palavra, nos interstícios da memória. Também Agustina, no seu contar de histórias, constrói frases que nem sempre seguem o seu fio, que se perdem no ritmo de um palavra-puxa-palavra, mas que assim cumprem o seu destino.”¹⁹⁶

La tensión en el lenguaje para poder ampliar sus posibilidades de expresión conduce a una escritura del límite, próxima al desbordamiento de las fronteras del lenguaje literario. La mayor importancia concedida a la capacidad de significación del discurso sobre su poder de representación- especialmente ante una realidad que ya no se percibe estable y unitaria, tal como reflejaba la práctica narrativa tradicional- favorecerá la inserción del silencio en la narración. Por más que destaquemos el notable número de escritoras portuguesas que convergen hacia esta narrativa del límite, estos recursos- desarrollados por la novela y el cuento a lo largo del siglo XX- no son, evidentemente, utilizados ahora por primera vez, ni de forma exclusiva, por estas autoras. Cristina Robalo se remonta a Flaubert para marcar el inicio de este proceso y cita un pasaje de una de sus cartas a Louise Colet:

“ (...) un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, (...) un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les ouvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l’expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c’est beau. ”¹⁹⁷

Para Cristina Rebelo, el trabajo de Flaubert “pode, na verdade, ser entendido como transmutação em objecto literário do silêncio do mundo”, en el que “a escrita

¹⁹⁶ Ibidem, 163.

¹⁹⁷ Cristina Robalo Cordeiro, “Os limites do romanesco”, Revista *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Jan. 1997, p.113.

far-se-á revelação do vazio das coisas.”¹⁹⁸ A partir de este punto de inflexión, se produce, para la autora, un proceso de destrucción de las formas tradicionales del género, que encontrará en el *nouveau roman* el momento favorable para condensar todas estas tendencias de ruptura que desde hacía tiempo, y de forma dispersa, venían sucediéndose. La evolución de la narrativa converge hacia una profunda subjetividad- de ahí el reflejo formal que tendrá en la novela con la abundancia de monólogos interiores y discursos discontinuos sin lógica aparente, propios de la sintaxis del inconsciente- y, sobre todo, hacia la consideración de la escritura como punto central de la novela:

“A grande força de sedução vai este romance buscá-lo ao trabalho da escrita, à palavra que se transforma em objecto e assume total autonomia. Assim, o *comment*, a *manière de dire* são o projecto do escritor para o qual nada existe de anterior à escrita. A arte não precisa de qualquer justificação utilitária, cria o seu próprio sentido e existe para responder a uma necessidade interna: o movimento da escrita é elevado à condição de total superioridade”¹⁹⁹

En la literatura portuguesa, es a partir de la década de los 70- fecha en la que la novela se libera de la influencia del *nouveau roman*, para la autora-, cuando la narrativa busca nuevos procesos de elaboración, tanto en las formas de expresión como en las forma de contenido. En esta evolución se rechaza definitivamente la posibilidad de tomar como referente la realidad. Cristina Rebelo señala la clave de esta reconfiguración del paradigma narrativo:²⁰⁰ “a narração já não produz o mundo, *cria* o seu próprio mundo”.

Uno de los primeros elementos en sufrir un cambio radical es la acción, la cual “apresenta-se nestes textos difusa e caótica, estendida por múltiplos vectores, composta pela justaposição de instantes e de parcelas fragmentadas de existência, sempre aberta à multiplicidade complexa das vozes e dos olhares”, una realidad

¹⁹⁸ Op. cit., pp. 113-114.

¹⁹⁹ Op. cit., pp. 114-115.

²⁰⁰ Op. cit., pp. 120-131.

narrativa fundamental, como veremos, en los textos de Barreno, Gersão y Llansol. Por otro lado, la primacía de la enunciación toma el lugar “anteriormente ocupado pela fábula”, lo que permite mostrar los propios mecanismos de la escritura. La problematización del lenguaje lleva también a descubrir su componente lúdico, la dimensión fantástica que puede integrar en su discurso y la fragmentación a la que se somete desde la ruptura de todos los elementos narrativos tradicionales. A pesar de estos nuevos mecanismos de escritura que llevan al género a la máxima aproximación de sus límites, la novela se mantiene: “O romance, nos limites do romanesco, permanece romance, na *inquietação* de uma escrita que espelha o novo sentido (e modo) da vida.”

Todos los procesos de cambio del paradigma narrativo reseñados por Isabel Allegro de Magalhães y Cristina Robalo Cordeiro favorecieron sin duda la inclusión del silencio como uno de los elementos esenciales en la nueva relación de la novela con el lenguaje y con el mundo que construye. El silencio está presente en cualquier obra narrativa. Aunque el autor no lo trate directamente como tema en su obra- y en consecuencia no haya en el texto una escritura consciente del silencio- en ella yacen todos los silencios inherentes a cualquier forma de discurso. Desde los espacios en blanco de la página a los silencios que responden a las necesidades de la narración, hay vacíos que permanecen irremplazables, intactos. Sin embargo, hay escrituras que necesitan construir un silencio mayor, un silencio que hable del silencio y no se limite a servir a la palabra. Un silencio que se convierta en narración y no sea solo un recurso más dentro de ella.

Al comienzo de este trabajo explicábamos por qué escogíamos la narrativa femenina portuguesa para ilustrar algunas escrituras del silencio. Ahora quisiéramos detenernos en las autoras que prestan sus textos para un estudio más detenido de la narración del silencio. Las escritoras a las que nos aproximaremos son Maria Judite de Carvalho, Maria Isabel Barreno, Maria Gabriela Llansol y Teolinda Gersão, dada la importante presencia del silencio en sus textos y el diferente tratamiento que recibe. Todas ellas, como veremos, configuran distintas escrituras y significados del silencio. En cualquier caso, debemos advertir que el estudio del silencio en la narrativa femenina portuguesa no se agota en el corpus textual que ofrecen estas autoras.

Algunas de las narradoras ya citadas por Isabel Allegro o Cristina Robalo- Yvette Centeno, Wanda Ramos, Agustina Bessa-Luís, Lúcia Jorge, Olga Gonçalves, Teresa Salema, Hélia Correia o Maria Velho da Costa- son muestra de que la escritura del silencio es común a muchas escritoras portuguesas. Por otro lado, la extensa obra que reúnen las cuatro escritoras elegidas para este estudio hace imposible tratar de manera exhaustiva todos los textos. Por ello hemos seleccionado algunos de los que, a nuestro juicio, mejor reflejan el tratamiento narrativo del silencio. Nuestro propósito es, sin la ambición de realizar un exhaustivo análisis de todas las obras, escoger los textos que puedan apoyar algunas consideraciones sobre el tratamiento narrativo del silencio.

Maria Judite de Carvalho (Lisboa, 1921-1998) inicia en los años 60 su actividad literaria. En esta década se inscriben dos tendencias en la narrativa. La primera de ellas supone una continuación de la literatura social de corte realista y existencialista, ya presente en décadas precedentes. Frente a la tradición, surge a lo largo de la década una segunda línea que busca en la literatura experimental una forma de superar la narrativa anterior. La obra de Maria Judite de Carvalho se inscribe en la estela dejada por la literatura portuguesa precedente de ascendencia realista.²⁰¹ Las obras narrativas publicadas por esta autora son *Tanta Gente, Mariana* (1959), *As Palavras Pougadas* (1961), *Paisagem Sem Barcos* (1963), *Os Armários Vazios* (1966), *O Seu Amor por Etel* (1967), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969), *Tempo de Mercês* (1973), *Além do Quadro* (1983) y *Seta Despedida* (1995).

A excepción de *Os Armários Vazios e O seu Amor por Etel*, únicas novelas publicadas por Maria Judite de Carvalho, la obra de esta escritora toma forma en el dominio de la prosa breve. Es en el cuento y en los artículos periodísticos donde la autora encontrará el espacio narrativo idóneo para la condensación de los temas

²⁰¹ “Vários escritores deste período, cada um com a sua personalidade e o seu estilo, escrevem narrativas que podemos situar, de uma maneira geral, na linha da tradição literária portuguesa. Com isto quero dizer que, sem entrarem no experimentalismo dominante, nem tão pouco se ligarem com esta ou aquela corrente, esses escritores prolongam traços da nossa tradição literária, e de dentro dela algumas são vozes de grande qualidade, em particular a de Maria Judite de Carvalho.” Óscar Lopes y Maria de Fátima Marinho, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, Lisboa, Alfa, 2002, p.405.

sociales y existenciales que inundan su universo. La economía narrativa que impone el relato corto desarrolla en la autora una asombrosa habilidad para contener en tan solo unas líneas toda la vida del personaje, revelada por completo en un único instante, detenido para una mejor observación. Los personajes son siempre retratados desde el interior de sus existencias acabadas y en contraposición con un exterior que los rechaza y que existe para culminar la extinción de sus vidas. Los protagonistas, normalmente despojados de biografía, son presentados en el resultado de su situación presente. El dolor y la angustia consiguen transcribir su trayectoria vital, marcada por la tragedia de la inadaptación, del rechazo o del abandono. Ajenos al mundo exterior que no sabe reconocer su existencia, su realidad no logra romper los muros del interior.

El lector acompaña al personaje en su aproximación al final, que no siempre se identifica con la muerte física. El relato comienza donde la vida del personaje ha concluido. Un número significativo de cuentos constituye en realidad el epígono de una existencia ya desaparecida.²⁰² Personajes enfermos de angustia toman conciencia de su vida agotada, proyectada sobre un pasado doloroso que vuelve para confirmar que ya no hay nada. La memoria es para ellos la única forma de volver a encontrar cada ocasión perdida, con la dolorosa certeza de no poder repararla. De este modo, el

²⁰² José Manuel Da Costa Esteves explica el conjunto de la obra juditiana como una única y extensa elegía: “A coerência temática, os silêncios ou as vozes murmuradas, a prática de formas breves, o intimismo, a omnipresença da temporalidade, a obsessiva presença da morte, são eixos que contribuem para esta coerência. Interessar-nos-emos particularmente por esse longo adeus que se inscreve no seu livro de estreia, atravessando as sinuosidades das circunstâncias, e que atinge o seu clímax em *Seta Despedida*, o último publicado em vida da escritora, onde triunfa a irreversibilidade do tempo. A presença da morte, com as suas múltiplas formas e gradações, vai a par com os textos breves e fragmentários, como as vidas que se contam, ritualizadas pela angústia de um quotidiano onde nada se passa verdadeiramente. A obra da autora pode ser lida, assim, como um caminho para o fim, com os seus múltiplos signos de adeus, disseminados em tom elegíaco, e ao mesmo tempo ser considerada como um lugar onde só as palavras podem ainda resistir contra um mundo de destroços e desumanidade.” José Manuel da Costa Esteves, “A obra de Maria Judite de Carvalho: ‘Uma maneira de dizer adeus’”, *Maria Judite de Carvalho, Palavras, Tempo, Paisagem*. Paula Morão y Cristina Almeida Ribeiro (org.), Famalicão, Edições Húmus, 2015, pp. 37-38.

presente se convierte en la esbuela de un pasado malogrado del que regresan con el peso de la imposibilidad y la derrota. Desposeídos de vida, los personajes son presencias a punto de desvanecerse, últimos vestigios de su propia existencia.

Maria Judite de Carvalho dedicó por entero su escritura a inventariar las distintas formas de la angustia y de la pérdida. Sus cuentos retratan la desesperación que vive todo aquel que sabe que su existencia- aunque no su vida- ha terminado. Apenas es necesaria la construcción narrativa de los antecedentes del personaje. Es la trágica situación vital del protagonista la que describe al personaje y su historia. El doble vacío de los espacios interiores y del silencio descrito en sus relatos es el principal elemento narrativo para identificar la existencia rota del personaje. La inmovilidad del tiempo- apenas desarrollado en unos breves días o en tan solo unas horas- incrementa la sensación de acabamiento. Sin embargo, la breve cronología que recorre el relato es capaz de condensar toda la vida del personaje, ya que esos últimos instantes son el resultado de un largo proceso, el último estadio de la vida del protagonista y, por tanto, el que contiene y explica todos los demás.

Tanta Gente Mariana, libro de ocho cuentos, es la primera obra publicada por la autora. Todos los relatos muestran ya su extraordinaria capacidad para lograr amplificar en los mínimos elementos narrativos del cuento los instantes retratados de la existencia del personaje, de tal modo que cada uno de ellos pueda contener y narrar la totalidad de su existencia.²⁰³ El primer texto, que da título al libro, recorre fugazmente la vida de su protagonista para detenerse en las primeras grietas que comienzan a horadar su existencia. Todos los relatos señalan ese momento crucial en el que la vida se desgaja para alumbrar un resto de días inertes donde el personaje ya no puede sobrevivir. El título del libro alude a la situación de permanente soledad en la que se encuentra el individuo, situación que se agrava cuando se está rodeado de otros, de “tanta gente” que no puede llegar a ser una verdadera compañía.

²⁰³ La habilidad para gestionar los limitados recursos expresivos del cuento es una de las características más reconocidas en la obra de la autora: “Se o romance é produto de uma macro-economia literária, o conto é produto de uma micro-economia. O que exige, para resultar, uma gestão adequada de seus meios. É, do nosso ponto de vista, a grande virtude de Maria Judite de Carvalho.” Joaquim Matos, “Seta Despedida”, *O Escritor*, nº 8, Dezembro de 1996, p.176.

As Palavras Pougadas (1961), libro de nueve cuentos, alude en el título al silencio que impide la vivencia desde las palabras que no han llegado a ser gastadas en vida. Los relatos están protagonizados por personajes silenciados por su fracaso, ahogados por la irrelevancia de sus días. El texto apenas puede constatar su existencia al borde la extinción. El origen de su fracaso es una soledad tan antigua que apenas puede distinguirse de la soledad final que encierra sus vidas. La mayoría de personajes ha vivido a la espera de alcanzar una vida que en realidad no existía, mientras una sucesión inalterable de días triviales ahoga toda esperanza de cambio.

Todos los textos publicados por la autora podrían formar parte de un solo libro, pues mantienen una línea de continuidad temática y formal poco usual en un escritor. Esta unidad otorga una coherencia y cohesión extraordinarias a toda su obra, como si cada relato y cada personaje narrasen una misma derrota, la del ser humano ante el vacío de la existencia.

El resto de su obra mantiene las líneas temáticas ya apuntadas: la agresión de los días, la angustia de la soledad y la incapacidad de detener la erosión del tiempo. Todo ello expresado con la sencillez de estilo y forma que caracterizan sus textos, despojados de cualquier elemento superfluo. Un lenguaje desnudo y sobrio que se corresponde con el mundo desposeído y deshabitado que describe.

La obra periodística de Maria Judite de Carvalho, recogida en *A Janela Fingida* (1975), *O Homen no Arame* (1979), *Este Tempo* (1991) y *Diários de Emília Bravo* (2002) mantiene la misma mirada de la autora, siempre dirigida hacia historias de personajes anónimos o aspectos de la realidad imperceptibles para la mayoría, característica que hace de Maria Judite de Carvalho una cronista necesaria de la sociedad invisible que se extingue en la soledad de las grandes urbes²⁰⁴.

La presencia constante de la soledad en sus textos lleva a la autora, inevitablemente, a la escritura del silencio. Los personajes que viven solos no tienen la

²⁰⁴ Reseñamos también las dos obras de la autora escritas fuera del género narrativo: *A Flor que Havia na Água Parada*, libro de poemas y la obra de teatro *Havemos de Rir!*, ambas publicadas póstumamente.

posibilidad del diálogo. Aquellos que viven su soledad en compañía tampoco pueden llegar al otro por la palabra. En el momento en que el silencio aparece, es ya una marca indeleble de la existencia. Cuando el personaje se hace consciente de su presencia inacabable, el silencio hace tiempo que se ha instalado definitivamente. Los personajes reconocen en él el abismo de una ruptura que les separa definitivamente del mundo. El silencio se convierte así en su tiempo- única forma de continuidad en una vida destruida- y en espacio, ya que es el elemento más destacado en el interior cerrado de la casa en el que se recluye el personaje. El silencio en la vida de sus protagonistas no es una circunstancia provisional, sino un estado permanente e irreversible. Para Maria Judite de Carvalho, la descripción del silencio es la narración de la biografía del personaje.

Los personajes de Maria Judite de Carvalho existen porque aún son el soporte vivo de su memoria. Ya no viven, tan sólo recuerdan, construyen el inventario de todas sus tentativas frustradas, mientras mantienen abierto el discurrir de los días a la espera de que se agoten definitivamente. Saben que viven la constante repetición de su final, cada vez más cerrado y definitivo. La muerte física no es para ellos más que otro final que acumular. Las fuerzas que les son contrarias, siempre desiguales, les paralizan. La tristeza es el único vestigio de vida que les queda. La soledad les va tapiando hasta convertirlos en un impreciso recuerdo de sí mismos.

En el capítulo dedicado al silencio en la antigüedad, exponíamos la relación del silencio con el olvido y, frente a él, la necesidad de alcanzar la gloria y la eternidad en la alabanza, en la palabra. Los personajes de Maria Judite de Carvalho ya son olvido antes de haber desaparecido. Su silencio es aquel que habita una vida sin acontecimiento. Por ello, los textos de Maria Judite no escriben contra el olvido, ni contra el anonimato. Sus relatos forman la biografía inaudible de los vencidos, de los individuos irrelevantes, sin presencia, que la sociedad ni siquiera logra advertir. Ese es el lamento de su escritura, la imposibilidad de salvar la vida en soledad. La sociedad moderna conduce a la nada cuando condena al individuo a la insuficiencia constante. La exigencia es demasiado fuerte, nunca nada de lo alcanzado es bastante, el plazo siempre es exiguo. En la sociedad moderna, pronto comienza a ser demasiado tarde para todo. Si el individuo, además, no tiene facilidad para comunicarse y relacionarse,

la condena es segura.²⁰⁵ El silencio se vuelve irreversible, una superficie insular contra la existencia del individuo.

Para poder hablar de la obra de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) es necesario aproximarnos primero a su concepto de texto literario. José Augusto Mourão advierte sobre la escritura llansoliana: “toda a Obra da nossa autora se constrói segundo um modelo textual e figural estranho à ficcionalidade, à ideia de personagem, à narratividade (o modo de ser na Comunidade é o *Há* em Lévinas), ao ‘humanismo’ metafísico e ao realismo”²⁰⁶. El mismo autor señala las dificultades para entrar en la “arquitectura floral desta escrita”, debido, sobre todo, a que “séculos de leitura cursiva, linear, impedem-nos de ler devagar, parar, saltar as páginas, sem essa sofreguidão do sentido e da estética conclusiva.”²⁰⁷

El primer libro publicado por la autora, en 1962, es *Os Pregos na Erva*, seguido algunos años más tarde de *Depois de os Pregos na Erva*, en 1973. A partir de este último se anuncia ya la ruptura de la narrativa representativa. Con la publicación de *O Livro das Comunidades* en 1977 - que forma junto a *A Restante Vida* (1983) y *Na Casa de Julho e Agosto* (1984) la trilogía “Geografía de Rebeldes”- se inicia la verdadera línea de escritura que seguirá Llansol. Tras esta primera trilogía comienza la publicación de una segunda, *O Litoral do Mundo*, compuesta por *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986) y *Da Sebe ao Ser* (1988). El ritmo de publicación de la autora aumentará a partir de los siguientes títulos: *Amar Um Cão* (1990), *O Raio sobre o Lápis*

²⁰⁵ David Le Breton habla del urgente plazo de la adaptación y la dificultad para llegar al otro como las causas que impiden la creación de vínculos suficientes con el mundo: “La velocidad, la fluidez de los acontecimientos, la precariedad del empleo, los múltiples cambios impiden la creación de relaciones privilegiadas con los otros y aíslan al individuo. Solamente la resistencia y la solidez del vínculo social, su enraizamiento, ofrecen la posibilidad de forjar amistades duraderas, y por lo tanto de proporcionar formas de reconocimiento en el día a día.” La consecuencia última es clara: “El individuo hipermoderno está desconectado.” David Le Breton, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Madrid, Siruela, 2016, p. 13.

²⁰⁶ José Augusto Mourão, *O fulgor é movei. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora, 2003, p. 194.

²⁰⁷ Op. cit., p. 200.

(1990), *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990), *Hölder, de Hölderlin* (1993), *Lisboaleipzig 1, O encontro inesperado do diverso*, (1994) 2. *O ensaio de música*. (1994), *Ardente Texto Joshua* (1998), *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000), *Parasceve. Puzzles e ironia* (2001), *O Senhor de Herbais* (2002), *O Começo de Um Livro É Precioso* (2003), *O Jogo da Liberdade da Alma* (2003), *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004* (2006) y *Os Cantores de Leitura. Lisboa* (2007).

Tres obras publicadas bajo el rótulo de “Diário” se incluyen entre las publicaciones de estos años: *Um Falcão no Punho. Diário 1* (1985), *Finita. Diário 2* (1987) e *Inquérito às Quatro Confidências. Diário 3* (1996). A partir de la muerte de la autora se publica, póstumamente, los *Livros de Horas*, que recogen los cuadernos manuscritos de la autora: *Uma Data em Cada Mão. Livro de Horas I*. Lisboa, (2009), *Um Arco Singular. Livro de Horas II* (2010), *Numerosas Linhas. Livro de Horas III* (2013), *A Palavra Imediata (Os papéis avulsos de Llansol). Livro de Horas IV* (2014), *O Azul Imperfeito (Pessoa em Llansol. 1976-2006)* y *Livro de Horas V* (2015).

Desde *O Livro das Comunidades*, cada obra publicada forma parte de un único texto, escrito fuera de las convenciones tradicionales de la narrativa. El concepto de argumento, personaje y las categorías de espacio y tiempo se anulan para poder acoger en el texto cada impresión y pensamiento, cada objeto, lugar y ser que aparecen incesantemente como revelación del mundo. Todo en Llansol se hace escritura. El texto no es ya una construcción, un discurso cerrado y fijado desde sus propias convenciones. El texto es un organismo vivo en constante movimiento y mutación²⁰⁸, en el que el lenguaje y los significados necesitan liberarse de los sentidos previos para poder entrar en el constante fluir que mueve el texto.

El concepto de “des-posseção” resulta esencial para entender los procesos de escritura de Llansol. Desde esta forma de entender la relación con cada realidad sin la pretensión de una apropiación ni de una instrumentalización del objeto, las palabras

²⁰⁸ Tal como indica Silvina Rodrigues: “Do mesmo modo, os textos anteriores iluminam-se dos posteriores, a unidade livro é imagem aparente: não livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose.” Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da des-posseção (Sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Averno, 2013, p.12.

ya no son “bens, propiedades, objetos que se usan e nos desgastam” sino “intensidades, sopros onde os corpos se deslocam e se encontram. Amantes.”²⁰⁹ Otro de los conceptos esenciales para aproximarnos a la escritura llansoliana es el de “figura”. Muchos otros conceptos vienen a iluminar los nuevos espacios de escritura abiertos por la autora. El concepto de *entresser* remite a los lugares oscilantes del devenir, en la ausencia de sujetos. Las figuras, modos de pensamiento, se identifican con nombres históricos. Los nombres propios en Llansol sugieren lecturas, actos, estados de conciencia y movimientos sin identidad.

El texto de Llansol se trasciende constantemente para salir al encuentro de diferentes realidades en relación y mutación constantes. Esta forma de ser y relacionarse es posible gracias a la ruptura de jerarquías, que intenta trasladar al lector:

“Pretendendo que o leitor não faça qualquer distinção entre o livro fechado e o livro aberto, ou seja, que reconsidere também aquilo a que chamamos ‘o autor’, que não estabeleça hierarquias nem atribua funções determinadas a autores, personagens, leitores, assumindo, assim, a possibilidade de a literatura, e a arte em geral, não ficarem circunscritas a dicotomias como ficção/realidade ou arte/vida, e poderem situar-se fora de um mundo de hierarquias e poder.”²¹⁰

Las principales claves de su obra son, por tanto, el rechazo de la distinción entre sujeto y objeto, la indeterminación de una escritura que “não tem um ponto fixo onde prender-se”²¹¹ y los conceptos esenciales de “figura” y “cenas fulgor”:

²⁰⁹ Silvína Rodrigues Lopes, *Teoria da des-possessão (Sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Averno, 2013, p.9.

²¹⁰ Maria Etelvina Santos, *Como uma pedra-pássaro que voa*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008, p.16.

²¹¹ J.A. Mourão concibe las “cenas fulgor” como “espécies pregnantes”, que toman forma sobre distintivos principios enunciativos. José Augusto Mourão, *O fulgor é movel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora, 2003, p. 16.

“Divisam-se nestra obra algumas figuras que bastam para constituir um mundo de textualidades abertas, de desmultiplicações, em devir, opostas sempre a outros grupos de ‘figuras mortas’, constituídas.”²¹²

El constante movimiento de su escritura arrastra al lector, quien termina también acompañando el mismo devenir del texto. La supresión de la linealidad, el desdoblamiento constante que impide la disposición lisa y plana de la realidad textual, siempre cercana a la *fulgorización* de una escritura que multiplica y propaga sus epifanías, implica la apertura de espacios en el texto para la recepción, mutación y extensión de una palabra siempre metamórfica, siempre en devenir. El silencio en la escritura llansoliana es, al igual que el texto, el espacio que contiene esa palabra haciéndose, libre de impostura.

También a partir de los años 70, década marcada por una gran diversidad narrativa que dificulta el reconocimiento de líneas comunes, comienza a darse a conocer la obra de Maria Isabel Barreno (1939- 2016). En 1968, publica la novela *De Noite as Árvores São Negras*. Esta opera prima marca ya la singularidad de su autora, gracias a la experimentación formal de una escritura en la que ficción, filosofía y lirismo se funden con extraordinaria habilidad. Algunas de las constantes en sus textos son el tema de la opresión y de la incomunicación, por lo que muchos de sus personajes viven en la necesidad de ampliar un espacio demasiado exiguo, que impide el propósito de afirmar su identidad por encima del dictado social:

“Cidadã e escritora militante em consonancia com o seu tempo, a sua obra põe em cena uma sociedade fechada que amordaza e aliena os *homens* e, em particular, as mulheres face a todos os condicionalismos da sociedade burguesa.”²¹³

En relación al papel socialmente activo que siempre desempeñó, ya reflejado desde su participación en *Novas Cartas Portuguesas*, junto a Maria Teresa Horta y

²¹² Op.cit., p. 17.

²¹³ José Manuel da Costa Esteves, “O *Círculo Virtuoso* de Maria Isabel Barreno: o acto e contar como processo em devir”, en *Le voies du conte dans l’espace lusophone*, dirección de Anne-Marie Quint, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 54.

Maria Velho de Costa, la autora trató en varios de sus ensayos y estudios sociológicos los principales problemas de su tiempo.²¹⁴ La pluralidad de registros y formas que alcanza su trabajo puede constatarse en una obra heterogénea, tanto en su contenido como en su forma. Los libros de relatos, *Contos Analógicos* (1983), *O Enviado* (1992) *Os Sentos Incomuns* (1993) y *O Círculo Virtuoso* (1996) fluctúan entre lo fantástico y lo cotidiano- una de las marcas más visibles de la narrativa femenina portuguesa, como vimos-. Entre esos dos extremos se sitúa la necesidad de llegar hasta realidades y significados que la cotidianidad encubre, y en los que el individuo podría conocer la esencia y profundidad de la existencia que la construcción social oscurece. La pluralidad siempre asociada a las múltiples perspectivas que niegan la existencia de una única realidad- de una única verdad- es el principal nexo de unión entre todos los libros escritos por la autora. Muchos de sus textos se descomponen en una variedad de líneas que se cruzan antes de alejarse, para lograr, de este modo, descubrir los puntos divergentes y las posibilidades de confluencia de realidades que, si bien son autónomas, no dejan por ello de encontrarse y afectarse.

Esta imbricación de realidades se refleja también en la construcción narrativa de algunos de sus textos. Es visible la línea tradicional en la que se inician algunos de sus relatos y que acaban por disolverse en una formulación mucho más innovadora. La estructura inicial de la que parten estos cuentos, imitando el modo de narrar tradicional, se somete pronto a una ruptura que haga posible la reformulación de las convenciones clásicas del género. Este procedimiento se hace explícito de distintas formas. El relato “A Primavera”, recogido en el libro *Corredores secretos*, parte de una

²¹⁴ Algunos de los estudios más importantes de la autora son: *Adaptação do Trabalhador de Origem Rural ao Meio Industrial e Urbano*, com C.A. Fernández de Almeida e F. Enrique Vara, Publicações INII, 1966; *Os Trabalhadores e o Progresso Técnico*, com C.A. Fernández de Almeida e Leonel Costa, Publicações INII, 1967, *A Condição da Mulher Portuguesa*, com Isabel da Lóbreiga, Augusto Abelaira, Natália Nunes, Agustina Bessa-Luís y Maria da Conceição Homem Gouveia, Ed. Estampa, 1968; *A Imagem da Mulher na Imprensa*, publicação da Comissão da Condição Feminina, 1976; *O Falso Neutro*, publicações do I.E.D., Coleção Educação, 1985; *O Direito ao Presente- Um Estudo sobre a Juventude Portuguesa*, publicação do I.E.D., Coleção Educação, 1989; *Um Imaginário Europeu*, Caminho, Nosso Mundo, 2000.

narración mitológica para enlazar, sin ningún tipo de transición, con un relato situado en la realidad contemporánea:

“Quando Korê foi raptada para o mundo subterrâneo, por Hades, o da morte e do fogo, e também o dos metais, levou consigo o manto verde, até aí da vida, a partir de então a esperança.

Da esperança porque su mãe Demeter a ficou chorando e esperando, jurando trazer a vida à superfície.

Mariana sentou-se, imersamente alheia aos rumores da Primavera. Telefonara-lhe Octávio, fresco e sadio, propondo infindáveis passeios pelo campo, com malmequeres, espigas e papoilas, eventualmente alguam hortelã selvagem, se a encontrassem.”²¹⁵

La estructura del relato mantiene esta ligazón, ya que, al igual que en la vida de Perséfone, la narración avanza conforme lo hacen las estaciones. En el libro *O círculo virtuoso* encontramos un libro de cuentos que justifica su título en la estructura circular que forman las diferentes historias. Esta continuidad en círculo se debe al hecho de que uno de los personajes de la primera historia aparece en la siguiente, asegurando una progresión narrativa que se remite constantemente al texto anterior. Sin embargo, las historias, aunque unidas por el hecho de compartir alguno de sus protagonistas, no presentan la misma continuidad temática.

Dentro de uno de los textos, “La filha do Mercador”, encontramos otro ejemplo de narración circular. El relato aparece dividido en nueve textos. Desde el primer momento, el cuento se acoge a las fórmulas tradicionales de los relatos orales. Por un lado, conforme a la universalidad e intemporalidad características de los cuentos populares, no se precisan las coordenadas espacio-temporales, situando de este modo la historia en una tierra y en una época lejanas. Por otro lado, la narración comienza con la conocida fórmula “Era uma vez”, que inevitablemente nos remite a las fórmulas fijas de la tradición oral y sitúa la historia en un pasado

²¹⁵ Maria Isabel Barreno, *Corredores secretos, (seguido de Motes e glosas)*, Porto, Sextante Editora, 2010, p. 15.

indefinido. Al mismo tiempo, la narración rompe con la linealidad que es propia a la cuentística tradicional al establecer un juego especular con personajes que inventan identidades que terminarán asumiendo en los distintos textos que forman parte del relato. Finalmente, en la novena y última parte, el círculo se cierra. La pareja protagonista explica este recorrido circular:

“Às vezes ela dizia:

- Fui salva por ti, que vieste solucionar o meu mistério e a minha solidão precisamente quando a cólera dos outros quase me atingia. Fui salva por meu pai, que te trouxe. Fui salva por mim, que sobrevivi até à cegada de meu pai.

Outras vezes ele dizia:

- Fui salvo por mim, que sobrevivi até à chegada do teu pai. Fui salvo por teu pai que me trouxe até ti. Fui salvo por ti, que cumpliste todas as promessas que me haviam sido feitas.”²¹⁶

La división del cuento en nueve partes funciona en dos niveles: por un lado cada parte continúa y amplía la anterior, intercambiando el protagonismo de sus personajes, con lo que consigue otorgar unidad al conjunto de los textos transformándolos en un único cuento. Por otro lado, cada uno de los nueve textos que forman el cuento puede funcionar a su vez como pequeños relatos independientes. Sin embargo, una parte del conflicto presentado en cada texto no queda resuelto, instando al lector a seguir leyendo la siguiente parte, donde una vez más aparecerá un nuevo conflicto que no se resolverá hasta el texto siguiente. Esta técnica enlaza de nuevo con la cuentística tradicional, ya que la presentación de una historia que no concluirá hasta el comienzo de la siguiente, dando lugar así a una sucesión de historias que acaban para integrar en su final el inicio de otra nueva, recuerda inevitablemente a *Las Mil y Una Noches*. Sin embargo, la novedad de *O Círculo Virtuoso* consiste en que los cuentos no terminan con una historia diferente para comenzar otra, sino que mantienen la misma historia y los mismos personajes.

²¹⁶ Maria Isabel Barreno, “A filha do mercador”, *O Círculo Virtuoso*, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 69-70.

Esta continuidad permite, además, otorgar al libro una unidad y cohesión poco usuales en un libro de cuentos, donde cada historia es independiente, y, normalmente, no mantiene ningún tipo de relación temática e, incluso, no llega en ocasiones a percibirse una unidad de estilo.

Sin perder esta línea con la tradición, algunos de sus libros se aproximan a la novela histórica, como *Crónica do Tempo* (1990), obra que indaga en la historia de Portugal desde la Primera Guerra Mundial, o la novela *O senhor das Ilhas* (1994), donde la autora recupera sus raíces familiares en Cabo Verde. *A Ponte* (1998) y *Vozes do vento* (2009) son las dos últimas novelas publicadas por la autora. El libro de cuentos *Corredores secretos (seguidos de Motes e Glosas)* es la última obra publicada por la autora.

Otras obras, por su singularidad narrativa y la mezcla de géneros, presentan más problemas para su clasificación. Es el caso de *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), libro que en clave alegórica ironiza sobre el poder y la sociedad; *A Morte da Mãe* (1979), un libro que se aproxima al ensayo y que indaga en la condición femenina desde múltiples perspectivas: históricas, filosóficas e incluso biológicas. *Inventário de Ana* (1982), novela de reflexión política y social desde puntos de vista próximos al feminismo. El resto de sus obras, *Célia e Celina* (1985), *O Mundo sobre o Outro Desbotado* (1986), *O Chão Salgado* (1992) y *A Ponte* (1998), continúan mostrando esta diversidad de temas y formas en constante experimentación. Especialmente significativos por su singularidad son *O Mundo sobre o Outro Desbotado* (1986) y *O Chão Salgado* (1992), libros que más se aproximan a la literatura fantástica, una línea importante en el conjunto de su producción.

O Mundo sobre o Outro Desbotado, representa un doble espacio para la ficción: un mundo convencional, cercano a la cotidianidad y un mundo paralelo que rechaza las estructuras conocidas creadas en un sistema ajeno a él. Desde esta doble realidad se produce un acercamiento que desemboca en lo fantástico:

“O livro, ao fusionar estes dois mundos, desemboca no fantástico, oferecendo-nos, a nível simbólico, uma visão do real em que o homem, em conflito, procura alternativas para as contingências que o cercam. O livro não

propõe ao leitor uma visão unívoca, mas sim respostas várias, versões diferentes, um puzzle que o lector deverá ordenar de modo a encontrar o seu próprio caminho.”²¹⁷

Muchos de los textos de Maria Isabel Barreno encuentran, en esta doble representación de la realidad, correspondencia con dos modelos estructurales que se dan igualmente de un modo simultáneo en el texto; como ya se ha señalado anteriormente, es frecuente encontrar en algunos cuentos de la autora una narración tradicional que poco a poco se superpone a nuevas formas narrativas. Sin embargo, el rasgo más característico de su obra es la pluralidad de géneros y discursos presentes en ella: “As suas preocupações de afirmação feminina balanceiam entre a narrativa, a inquirição dialogal e metafísica e a expressão lírica ou fantástica.”²¹⁸ Todos los espacios dispuestos en el texto están orientados hacia realidades subyacentes, expresadas en la ruptura necesaria para su emergencia. El silencio, fuertemente vinculado a la incomunicación, será uno de los elementos que rompan la narración para posibilitar su expresión.

La obra de Teolinda Gersão (Coimbra, 1940) comienza con la novela *O Silêncio*, publicada en 1981. La represión no sólo social, sino también cultural y mental impuesta sobre el individuo por estructuras de poder históricamente tradicionales es un tema recurrente desde el inicio de su trayectoria literaria.

Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo (1982) obra de trasfondo histórico, y su siguiente obra, el cuento infantil *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982) anuncian una de las características más significativas de Teolinda Gersão, la extraordinaria intensidad lírica de su escritura que aproxima -o tal vez deberíamos hablar más que de proximidad, de superposición- el género poético y el narrativo en muchos de sus textos.

²¹⁷ José Manuel da Costa Esteves: “O Círculo Virtuoso de Maria Isabel Barreno: o acto e contar como processo em devir”, en *Le voies du conte dans l’espace lusophone*, dirección de Anne-Marie Quint, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 55.

²¹⁸ A.J. Saraiva y Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, p.1148.

Un lirismo que encontrará su mayor expresión en *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), una obra de difícil clasificación por la variedad de discursos que integra y la ruptura de las convenciones literarias que marca su escritura. El libro se construye en la fragmentación y convivencia de pasajes que reflejan distintos pensamientos, anotaciones diarísticas y breves impresiones sobre estados de ánimo, reflexiones sobre el lenguaje y la literatura, el tiempo y las limitaciones que este impone la existencia. La publicación, en 2013, de *As águas livres*, supone un segundo cuaderno, a modo de diario ficcional, que sigue la estela de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*.

Uno de los principales valores que destacábamos en la obra de Maria Judite de Carvalho era la cohesión formal de su obra, gracias a la continuidad temática de sus cuentos y a la constante aparición del mismo universo literario, formado por existencias cotidianas y anónimas que reflejan la soledad y el vacío de la vida urbana. Esta cohesión literaria puede encontrarse también en la obra de Teolinda Gersão. Dos novelas así lo demuestran: *O Cavalo do Sol* (1989) y *A Casa da Cabeça do Cavalo* (1995), dos libros con tramas y personajes distintos, pero con un elemento narrativo común que las une: las historias, situadas en dos secuencias cronológicamente consecutivas, transcurren en un mismo espacio, una antigua casa en cuya puerta hay una cabeza de caballo de bronce que la identifica. De esta forma, la casa es, al mismo tiempo, testigo de las distintas historias que se relatan en los dos libros y la prueba de que los personajes que por ella pasaron existieron y aún se prolongan, de algún modo, en el vínculo creado. Por otro lado, la simbología del caballo, común a ambas obras, tiene, sin embargo, un significado distinto, lo que marca la independencia de los dos textos. Si en la primera novela el caballo- en continuo movimiento gracias a la montura de la protagonista- es un caballo *de sol* y de vida, en la segunda novela el caballo es una cabeza de bronce en la pared de la casa, símbolo de muerte y de todo lo inmóvil que la habita.²¹⁹

²¹⁹ A propósito de la intertextualidad de la escritura de Gersão, algunas autoras destacan también la existencia de un metatexto y un autotexto: “Inês de Sousa afirma a existência de um diálogo textual entre as obras iniciais da autora (*O silêncio*, 1981, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, e *Os guarda-chuvas cintilantes*, 1984). Sousa aponta também que esses textos iniciais possuem um universo próprio, em que os romances e narrativas se espelham e se refletem em vários níveis,

A *Árvore das Palavras* (1997), novela que trata el tema del paraíso perdido y su identificación con la infancia, nos sitúa en el inicio de la guerra colonial en Mozambique. La siguiente obra publicada por Teolinda, *Os Teclados* (1999), ahonda en el tema de la soledad y la comunicación, con la particularidad de que la novela se identifica con un lenguaje no verbal, la música, que explora otra forma de expresión y relación con el mundo.

O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos (2003), *Histórias de Ver e Andar* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007), *Três histórias com anjos* (publicado en 2012 junto a la novela *Os teclados*) y *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), todos ellos libros de cuentos, de temática variada, suponen una aproximación a cuestiones de plena actualidad. En muchos de sus relatos se puede apreciar la preocupación de la autora por la soledad y el aislamiento que sufre el ser humano en la actualidad. *Os Anjos* (2000), *A cidade de Ulisses* (2011), y *Passagens* (2014) son las últimas novelas publicadas por la autora hasta la fecha.

El género *pitagórico* propuesto por Steiner para reseñar las nuevas poéticas que, desde Proust hasta Bloch y desde Kierkegaard hasta Wittgenstein, buscan lo que queda al otro lado del lenguaje, permite entender la ficción narrativa fuera de las convenciones tradicionales que han frenado sus posibilidades expresivas.²²⁰ El largo

passando pela oscilação da instância narrativa, por personagens que se definem pelos mesmos paradigmas e que se prolongam umas nas outras, pela fragmentação do tempo ou pela indefinição do espaço e pela repetição de enunciados e palavras, criando, assim, segundo a autora, uma poética própria." Daniela Aparecida da Costa, "Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão: uma construção narrativa em diálogo com outras linguagens", *Miscelânea*, Assis, vol. 7, jan/jul, 2010, p 192. Marcador: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/daniela.pdf>

²²⁰ Steiner vinculará este nuevo género al silencio desde una doble perspectiva. En primer lugar, el silencio es una consecuencia de la insuficiencia de la palabra: "Toda la tradición radicalmente experimental a que me he estado refiriendo lleva en su interior un potencial de silencio, la posibilidad reconocida de que la literatura puede ser insuficiente. Quizá nuestra cultura haya derrochado palabras. Quizá haya abaratado o malgastado lo que de seguridad perceptiva y de valor numínico contuvieron aquéllas alguna vez." Por otro lado, el silencio es un fin en sí mismo como principio creador absoluto, tal como puede entenderse en las obras que forman parte del género al que Steiner denomina *pitagórico*: "no sólo por la música y los números, su poética metafísica y las frecuentes meditaciones acerca del

camino recorrido por la narrativa a lo largo del siglo XX ha dejado abiertos todos los límites que cerraban el género. Este hecho ha permitido acercar distintos lenguajes, desdibujar todas las líneas divisorias impuestas en la forma y en los contenidos de la narrativa, abrir, en definitiva, el espacio de la narración hacia nuevas percepciones de la realidad. De este modo, cada novela que participa de esta abertura se acerca a una nueva forma de género en sí misma. Y al mismo tiempo, se aproxima al silencio. En la idea de que todo debe comenzar en el vacío, principio pitagórico que sustenta la definición de Steiner y que enlaza con lo expuesto por Bloch, la fragmentación y lo inacabado del discurso narrativo permite extender el texto más allá de su frontera escrita.

En esta genealogía pitagórica que arriba al silencio como apertura y continuidad del lenguaje allí donde no puede prolongarse más, podemos inscribir las obras de estas autoras portuguesas. Su escritura del silencio devuelve a la palabra parte de ese territorio que una vez el lenguaje literario pudo iluminar.

silencio y la muerte: también por la filosofía presocrática- o lo que hemos deducido de la siempre dudosa y, por tanto, vital ordenación de los fragmentos-, que recuerda el tiempo en que la forma literaria era un acto de magia, un exorcismo del antiguo caos.” George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2013, pp. 117-118.

PRIMERA APROXIMACIÓN. (D)ESCRIBIR EL SILENCIO

5.1. *Espacio y objeto como escrituras del silencio*

La importancia del espacio para la escritura del silencio se revela, fundamentalmente, por el hecho de que esta categoría sea el soporte en el que los diálogos, ruidos y silencios de los seres y objetos presentes en él se proyectan y relacionan. El espacio es, junto al tiempo, una de las categorías narrativas esenciales, pues toda la construcción verbal que impulsa el desarrollo de la narración se ubica en estos dos ejes:

“O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translató, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico).”²²¹

Nos interesa destacar, en la definición de los profesores Reis y Lopes, estas dos dimensiones del espacio. Por un lado, *los componentes físicos* que lo integran y por otro, *las atmósferas sociales y psicológicas* que recrea, pues la escritura del silencio necesita proyectarse en esta doble concepción del espacio narrativo.

Entendido como la representación física del escenario donde va a desarrollarse la acción, el espacio sitúa en el texto un mundo cuyas dimensiones están acotadas por las vivencias y experiencias que el personaje alcance en su existencia. Gregor Samsa encarna como ningún otro personaje la reducción del mundo a una única habitación, de la que no volverá a salir y desde la que se proyectan todas sus vivencias y percepciones inmediatas.

²²¹ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002, p.135.

El ser humano habita siempre un espacio y aquel que aparece como el dominio esencial, el de la intimidad, tiene en la casa el lugar más importante.²²² En este escenario vital, unido fuertemente al personaje, la aparición del silencio cobra una especial relevancia, pues el silencio que habita en una casa interpela directamente a aquel que se encuentra en ella. La identidad del individuo comienza a construirse en la casa, refugio, tránsito hacia el afuera, espacio intermediario entre el hombre y las realidades que sobrevienen y se abren desde la superficie doméstica. La casa es depositaria de objetos y vivencias, memoria material del hombre que la ha habitado. La casa representa el espacio de lo individual frente al espacio de lo social, lo interior frente a lo exterior, por lo que supone un espacio de protección y construcción. La subjetividad inherente al espacio interior, en cuanto proyecta desde el individuo una multiplicidad de sentidos y experiencias, permite una marcada vivencia del silencio, fundada en el recogimiento y la introspección hacia las que tiende el ser humano dentro del hogar. La inmensidad del espacio interior, aparentemente acotado, se descubre en el inagotable alcance del objeto. Esta posibilidad de abrir el espacio interior es reconocida por Gullón, aunque el autor considera más fácil imaginar un espacio cerrado, que lograr su extensión:

“Imaginar espacios cerrados, ya lo hemos visto, no es empeño difícil. La realidad proporciona modelos y nuestra vida ejemplos. Más arduo, aunque no

²²² Bachelard así lo indica en su conocido ensayo: “Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental.” La intimidad que sólo el espacio de lo doméstico puede ofrecer es la que permite el encuentro de dos dimensiones temporales en el hombre: la línea de lo vivido, condensada en el recuerdo, y la proyección de los acontecimientos que restan por vivir. Lo acontecido y lo que aún puede acontecer se encuentran en este espacio de refugio y acogimiento y, por tanto, de reflexión, recuerdo y ensoñación. Así lo cree Bachelard cuando afirma: “La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente.” Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp.35-37.

imposible, será ensanchar ese cierro hasta el infinito, configurando un espacio a la vez clausurado e inmenso.”²²³

En un principio, la relación del silencio con el espacio doméstico se establece cuando el silencio es un elemento asimilado e integrado en la casa, que reconoce e identifica su espacio de manera constante. Sin embargo, si el silencio no pertenece al espacio y al entorno inmediato de la casa y surge como una eventualidad, presencia invasiva señalada como un elemento extraño y externo al lugar que ocupa, se abre inmediatamente la urgencia de una interpretación que identifique su origen y significado. El silencio que llega hasta el interior doméstico se convierte fácilmente en una superficie que devora todo el espacio, anulado en la pérdida de referentes sonoros. Sin balizas acústicas, la casa pierde la determinación de sus espacios, que se concentran en un continuo velado por el silencio.

Cuando el silencio sobreviene en un espacio familiar, la neutralización acústica lograda pone de relieve todo un universo cuya escasa resonancia quedaba oculta por la superposición de sonidos de mayor entidad. Sólo en el silencio los sonidos más bajos consiguen alcanzar la presencia suficiente para su percepción. En ese descenso hacia realidades de menor audibilidad, se revela un microcosmos sonoro continuamente eclipsado por sonidos más presentes por su contundencia y, por tanto, más familiares. Aquellos que solo se descubren en la quietud surgen para aplazar de nuevo la posibilidad del silencio, aproximándose casi a su negación.²²⁴

²²³ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, p. 9.

²²⁴ La dificultad de anular por completo cualquier fuente de sonido, por lo que podría afirmarse la imposibilidad de la existencia de un silencio absoluto, fue experimentada por el músico John Cage: “El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos. Para ciertos procedimientos de ingeniería es deseable tener una situación lo más silenciosa posible. Una habitación así se denomina cámara sorda, sus seis paredes hechas de un material especial, un habitáculo sin ecos. Hace unos años entré en una de estas cámaras en la Universidad de Harvard y oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos. Y estos continuarán después de mi muerte.” John Cage, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2012, p.8.

En los espacios domésticos, la existencia de estos sonidos que la cotidianidad, mucho más ruidosa, oculta se manifiestan en el silencio. En un breve fragmento escrito en sus cuadernos en octavo, Kafka identifica el espacio interior con el individuo que lo habita, de tal forma que uno y otro forman un único ser. El espacio puede ocupar también el interior del hombre, demostrando la profundidad ilimitada de los universos privados. En el individuo se prolonga la existencia de la casa, lleva siempre consigo la virtualidad del espacio en el que se construye y en él es posible encontrar los sonidos que delaten su contenido. Esta sonoridad doméstica del espacio interior puede apreciarse con una escucha atenta, cuando el silencio permite que alcance el relieve suficiente:

“Toda persona lleva en su interior una habitación. Esto es algo que puede comprobarse incluso mediante el oído. Cuando alguien pasa andando rápido y escuchamos con atención, de noche tal vez, cuando todo alrededor está en calma, se oye por ejemplo el traqueteo de un espejo de pared no suficientemente sujeto o el paraguas”²²⁵

Cada uno de estos sonidos se convierte en realidad en una nueva forma de silencio, ya que su presencia necesita estar acompañada de un gran estado silente. Son los ruidos del silencio, la única sonoridad que el silencio es capaz de alcanzar. Estos sonidos pertenecen al dominio del silencio y solo en él logran su permanencia. Sobre el silencio de los espacios, afirma Ricardo Gullón:

“Ese silencio cumple una función definida, suscitar impresiones y sensaciones indefinidas. Altera, con alteración sensibilizadora, y gracias a su acción, sentida como presencia, es posible captar, o al menos intuir, realidades sutiles y evasivas. Por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación.”²²⁶

La existencia tiene siempre una manifestación sonora que impide la presencia indefinida del silencio. Incluso en los escenarios de mayor quietud siempre existe un

²²⁵ Franz Kafka, “Cuadernos en octavo B (1917-1918)”. *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 519.

²²⁶ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, p. 7.

pálpito, un pequeño latido que delata la existencia de un objeto, el suceso de un pequeño acontecimiento. En soledad, aumenta la percepción de sonidos cuya audición pasa normalmente inadvertida, ocultos por el rumor mucho más evidente de la actividad diaria. La revelación de todo ese mundo sonoro oculto, que sólo emerge en el aislamiento, evidencia la falta de vida alrededor, la ausencia del otro- como la *soledad sonora* de San Juan de la Cruz, que solo permite al alma escuchar la *música callada* con la debida suspensión del ruido exterior-. Son los sonidos del silencio porque sólo cuando el silencio se impone como la realidad más evidente, por encima de cualquier otra, este tipo de ruidos pueden ser percibidos. Le Breton habla de “las creaciones del silencio” para referirse a este fenómeno por el cual el sonido irrumpe en el silencio sin quebrarlo, sólo para mostrar las variaciones y tonalidades que se pueden producir dentro de él.²²⁷ Los significados que alcanza esta nueva dimensión sonora quedan asociados a la soledad y al vacío en el que se producen:

“En el espacio intramuros trabaja la imaginación de las voces profundas, se oyen de continuo susurros o amenazas, los mensajes más tranquilizadores y los más temerosos- todo depende del estado de ánimo de quien interroga-; pero los sonidos que en el espacio oscuro se oyen son también los del silencio más verdadero. El silencio de la soledad es imborrable y el espacio en el que se produce, una imagen perenne que pervivirá para siempre en la mente de quien lo habita.

²²⁷ “Hay sonidos que se cuelan en el seno del silencio sin alterar su orden. A veces, descubren y ponen de manifiesto las variaciones sonoras, inicialmente desapercibidas, de un lugar.” Para el autor, estos leves cambios, “contribuyen a dar relieve al silencio” ya que “son creaciones del silencio, no por defecto, sino porque el espectáculo del mundo no está aquí cubierto por ningún ruido.” Ruido y silencio se relacionan para poder destacarse mutuamente: “la tonalidad del silencio se separa de los ruidos que lo rodean aportando sus variados matices.” De esta forma, el silencio logra encontrar en el ruido parte de su identidad y, por tanto, una forma de manifestación. Esta aproximación permite que el silencio sea, para el autor, “una cierta modalidad del sonido.” David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, pp. 110-111.

El enclaustramiento, como la noche, es vivido como una travesía de la muerte; el enclaustrado lucha en él por superar el estado de tinieblas y la gran barrera que le separa del mundo de los vivos”²²⁸

La soledad rompe todos los vínculos del individuo con el sonido, que deja de pertenecerle progresivamente. Cuando se trata de una fuente acústica fuerte y externa, el ruido identifica la actividad del otro, queda siempre al otro lado. Los restos sonoros que emergen en el interior son también ajenos al individuo que los percibe, precisamente, porque él no emite ninguno. Los sonidos ya no proceden de él, sino del silencio, la quietud y la soledad.

La entidad que pueden llegar a cobrar determinados sonidos cuya presencia no es habitual se ejemplifica en el cuento de Cortázar *Casa tomada*, un verdadero inventario de los sonidos que traducen las diferentes presencias- reales o imaginarias- de una casa. En este relato los ruidos que emergen del silencio son siempre motivo de inquietud. El sonido que sobreviene es siempre una presencia sin rostro, localizada de forma imprecisa en un espacio que también pierde su identidad. En el cuento de Cortázar, los sonidos pertenecen a universos sin forma, ajenos y oscuros, que invaden el espacio desde sus profundas sombras. De un lado están los sonidos que proceden del sueño, interioridad del otro que puede descubrirse gracias a su manifestación sonora:

“Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta”.

La voz del que duerme no le pertenece en realidad. Es una voz ajena, distante del cuerpo que la enuncia, sumergido en un sueño que impide la consciencia de la palabra y lo aparta de su realidad. De ahí surge la sensación de estar escuchando a un extraño que libera un pensamiento por el que no ha transitado y al que no puede gobernar. La voz del durmiente es una manifestación tan pura que la conciencia no

²²⁸ Antonio Bueno García, “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo”, *Escritura Autobiográfica*, José Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (Eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 120-121.

puede habitarla.²²⁹ Estas palabras del sueño pertenecen, de nuevo, al tiempo y al espacio del silencio. Es en la densidad de este silencio donde la presencia del otro deja de ser visible para poder ser sentida a través de los débiles sonidos de la respiración, el acto mínimo que el sueño permite:

“Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de esto todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico.”

Los sonidos diurnos de la convivencia resultan tan familiares que llegan a formar parte del silencio de la casa. No sólo no lo rompen, sino que su presencia rítmica, pautada, contribuye a estabilizar el silencio sobre el que discurren. Frente a la armonía del pequeño ceremonial sonoro que marca el quehacer diario, cualquier ruido ajeno a él se convierte en una intrusión. El desgarró que produce un sonido extraño anuncia la presencia y amenaza de lo desconocido.

²²⁹ María Zambrano habla de esta privación de la libertad durante el sueño: “La privación de tiempo y de libertad que en sueños se padece hace que la situación del sujeto humano aparezca al descubierto en un modo que podríamos decir ‘puro’. Y por ello los sueños son parte integrante de la vida de la persona; la oscura raíz de su sustancia. Pues que si la persona no es sustancia, o no es un cierto modo- específico, impar- de sustancia, no tendría su vida un argumento.

En los sueños, pues, se manifiestan como teorema los lugares de la persona, los *ínferos*, de la vida personal, de donde la persona ha de salir a través del tiempo; en el ejercicio de la libertad.

Son así los sueños, al par que fantasmas del ser, la primera forma de conciencia de sí mismo, o sea, la primera revelación del sujeto en su existir, entendiendo por existir el ‘salir de’, lo que comienza ya a suceder cuando algo se manifiesta. La presión de la atemporalidad contribuye a que surja el soñar.” El sueño aparece en Zambrano como el primer espacio para la manifestación del ser, donde la conciencia se libera de las ligaduras del exterior. Las palabras que emergen de él rompen el silencio del durmiente para hacer resonar la vastedad del interior. María Zambrano, *El sueño creador, Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 1032.

La ocupación invisible que sufre la casa a lo largo del relato solo puede constatarse por los ruidos que provienen de la parte que no habitan los protagonistas. La casa queda dividida entre la parte tomada y las estancias en la que aún conviven los dos hermanos. Una y otra se identifican, respectivamente, con el ruido y con el silencio:

“En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta e Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpieran en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos”.

El silencio es un silencio domesticado en la convivencia cotidiana y familiar de los dos hermanos, voluntariamente encerrados en una existencia que se confunde con la propia casa que habitan. Irene teje su inmovilidad y su silencio en la incesante labor de tricotado a la que se ha entregado, mientras su hermano acompaña su existencia con el silencio de la lectura o absorbo en la labor de su hermana. La irrupción del ruido, al fondo de la casa, anuncia una invasión que pondrá fin a esa existencia que se nutre de silencio. La extrañeza que produce un sonido ilegible instala en el espacio de la intimidad un cuerpo extraño que atenta contra la seguridad que hasta entonces ofrecía la casa. Una presencia que no puede acotarse más allá de su breve aparición sonora y que parece anunciar la proximidad de una amenaza, una intrusión hostil que oculta su rostro. Es interesante señalar esta dicotomía, porque el silencio representa la cotidianidad y el sonido es la anomalía que produce una ruptura irreversible en la existencia del personaje.

Este ruido ajeno a ellos necesita ser encubierto. El silencio no se permite en las estancias donde “este sonido de los otros” se deja oír. El sonido invasor se oculta bajo el peso mayor de un sonido propio y controlado. Negarlo es anular la presencia de lo extraño. Solo en la lejanía, donde el ruido de los invasores no llega, se puede volver de nuevo al silencio de su existencia sin tiempo.

En esta triple relación entre el silencio, el ruido y el espacio interior se imponen otras interpretaciones. Cuando el silencio es absoluto y no hay ninguna presencia, el ruido se superpone al espacio silente y con él se convierte en la manifestación más evidente de la soledad. Regresamos de nuevo a los espacios mínimos de la audibilidad. El individuo que identifica el sonido lo hace desde el aislamiento que permite su percepción, por lo que la vinculación del silencio con la soledad es inevitable. Lo oculto emerge para nombrar lo ausente. El sonido aparece súbitamente, en un estallido distante y vacío. Su intermitencia, su presencia discontinua e impredecible, contribuye a dotarle de una naturaleza autónoma. Su origen no tiene que ver con el ser humano. Son los sonidos de la materia inerte, los ecos accidentales de cada objeto, de cada elemento presente en el espacio. Los breves estallidos que produce la convivencia de distintos materiales, encontrándose, dilatándose o contrayéndose en el espacio, ecos metálicos de diferentes objetos, crujidos de la madera que sostiene el peso de un contenido ajeno a ella, la resonancia de cualquier oquedad repentinamente invadida, cualquier estrépito que agite la materia. Ninguno de estos sonidos es producido por la actividad del hombre. Su aparición responde, paradójicamente, a la inmovilidad de todos los elementos que yacen sobre el espacio, testimoniando una mínima variación en su existencia inanimada.

En la anulación de una realidad puede surgir otra. El silencio permite una percepción mayor en la quietud absoluta. En la novela de Teolinda Gersão *Paisagem com mulher e mar ao fundo*²³⁰, la autora describe la devastación que produce la fuerza represiva de la dictadura. En la inmovilidad impuesta, surge un universo sonoro que la actividad cotidiana del ser humano oculta normalmente. La vida está fuera y el hombre solo puede escucharla sin participar en ella, anulando su conciencia en una sucesión infinita de sonidos ajenos:

“Era-lhes portanto permitido fazer o que quisessem, porque toda a sua liberdade era aparente, e, o que quer que fizessem, não mudaria nunca coisa alguma. Podiam por exemplo ouvir o canto baixo das cigarras, ficar ouvindo, ouvindo até ensurdecem ou até a sua consciência ser invadida por outra coisa.

²³⁰ Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lisboa, Edições O Jornal, 1982.

Podiam sentar-se debaixo de caramanchões de silindra e fazer o inventário das coisas que as cercavam: figueiras torcidas e flores de laranjeira. Um poço coberto e videiras em latada. Cachos de glicínia e muros de hera. Tardes de Verão em que nenhuma brisa soprava. Podiam estender-se na terra e dar conta dos mil ruídos de que o silêncio era feito.” (p.66)

En ocasiones, este asfixiante silencio y los murmullos que lo acompañan necesitan encubrirse por un único sonido que pueda poblar el espacio. Se trata de un *horror vacui* sonoro: angustia por el vacío acústico al que es entregado aquel que vive solo. Silencio que traduce la sensación de inmovilidad, no sólo del espacio, sino también de aquel que se encuentre en él. Los sonidos del silencio necesitan ser ocultados por un sonido mayor capaz de absorber al resto, ocultándolos. Una forma de poblar la soledad, restituyendo los sonidos que antes existían por la presencia de otras personas.

El silencio ininterrumpido se convierte en un síntoma claro de absoluta soledad. Cuando el silencio se hace tan intenso que no se percibe nada más, es necesario buscar un ruido capaz de convertirse en una presencia. Solo el sonido rompe la ausencia.²³¹ Uno de los personajes de *Obabakoak*, novela de Bernardo Atxaga, ofrece una definición de la soledad por el silencio:

“La soledad en la que vivía era atroz, y no llegué a darme del todo cuenta de ello hasta que en una ocasión le pedí un despertador.

- Mañana por la mañana tengo que ir a la ciudad, y por esto se lo pido- le comenté.

²³¹ Cardoso e Cunha: “Nas nossas culturas, o estar em conjunto, a sociabilidade, exige e exprime-se pela obliteração do silêncio. A sociabilidade passa necessariamente pelo combate ao silêncio, pela sua anulação. O silêncio é como se fosse algo de anti-social. Mesmo a um nível mais intimista, a presença mútua só é pensável e vivida quando não implica o silêncio. O silêncio é percebido como ausência. Para se estar em conjunto é preciso abolir o silêncio, como se ele destrísse a sociabilidade (...) O silêncio é a marca da solidão e a sua ausência a da sociabilidade.” Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 49.

- ¡Pero, cómo! ¿No tienes despertador?- me miró atónito, como si no diera crédito a lo que estaba oyendo.

Le respondí que no. Que de verdad no tenía despertador.

Entró en su casa pensativo, para volver enseguida con un aparato grande y de color plateado. Poniéndomelo en la mano, me dijo casi emocionado:

- ¡Amigo, cómprate un despertador! ¿No ves que hace mucha compañía?

Sentí un escalofrío. Acabada de escuchar, y de labios de quien menos lo hubiera esperado, una definición exacta de la soledad. ¿Qué era la soledad? Pues una situación en la que hasta el tictac de un reloj se convierte en compañía.”²³²

Uno de los relatos de Maria Judite de Carvalho, “Adília e as vozes”²³³, describe la absoluta soledad de una mujer mayor que escucha todos los días en la radio las únicas voces que pueden poblar su existencia. Los recuerdos comienzan a disolverse y ya nada tiene rostro: “Claro que muitos desses rostos estavam meio perdidos na amálgama das suas confusões ou então tinham ganho uma dimensão diferente” (p. 113) En la indeterminación de una memoria envejecida, el objeto es la única señal que puede orientarla:

“E essas imagens, literárias, recordar-se-ia depois, seriam afinal de contas tão fortes como a do pai, da mãe, do marido, se não conservasse os retratos, a coleção de cachimbos, minuciosos napperons bordados e outros objectos de culto a marcar-lhes uma presença viva, ali, um dia, na casa onde agora, sozinha, morava” (p. 114)

Pero son las voces de la radio la única presencia real que siente, aunque sean un sonido de soledad: “E ele ficara quieta, ouvindo as palavras-música da sua solidão” (p. 115). Unas voces que, aunque totalmente ajenas a ella, son un simulacro de vida:

²³² Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, Madrid, Santillana, 2088, pp.151-152.

²³³ Maria Judite de Carvalho, *Além do quadro*, Lisboa, O Jornal, 1983.

“Não lhe diziam coisas importantes, as vozes, mas eram-lhe imprescindíveis. Ouvia-as e logo a sua cabeça se esvaziava por completo e havia na sua boca um sorriso de quase êxtase. Elas eram Deus e os seus santos, a família que partira, toda a gente, o mundo.” (p. 114)

Por ello, cuando la radio deja de funcionar y una vecina comprueba que no tiene arreglo posible, Adília siente el abandono absoluto de la vida, cuando antes tenía el consuelo de una compañía ficticia. La protagonista intuye la presión que el silencio va a ejercer y su falta de recursos para combatirlo:

“E ela sorria feliz, reconfortada, acompanhada. Agora... E o Natal que se aproximava... E o Natal...”

Adília puede resistir la soledad, pero no soporta el peso del silencio. Sin las voces, la protagonista se hace también silencio, llegando al fin su muerte: “A cabecinha branca, ainda há pouco tão direita tombou então, de repente. E as mãos, que tinham tentado agarrar um coração agitado caíram também, como folhas definitivamente mortas.” (p.116).

En los textos en los que se resalta la presencia de los ruidos de la soledad, el silencio encuentra su formulación narrativa mediante la confrontación con un elemento opuesto que viene, paradójicamente, a destacarlo. De esta forma, la descripción minuciosa de los sonidos que sólo pueden percibirse en el silencio logra inscribir la presencia de este último en el texto. La idea de que los ruidos sólo hacen aún más evidente el silencio se refuerza en la propia naturaleza de esos sonidos que invaden y se apropian del espacio doméstico. Lo significativo no es que se manifieste un ruido, sino el hecho de que su origen no sea humano y no identifique, por tanto, una presencia real. El ruido se convierte así en el más claro signo del vacío y de la ausencia. Un microcosmos inerte que emerge para demostrar la falta de vida. De ahí la necesidad de invertir este proceso para que el ruido sea intencionado, una forma de *disimular* el silencio y la soledad que implícitamente manifiesta. El ruido recuperaría así su naturaleza humana y rompería su vínculo con la ausencia y el vacío. David Le Breton, habla de “la conjuración ruidosa del silencio” como un medio de escapar a la amenaza del vacío:

“Al restaurar el imperio del ruido pretenden restablecer los derechos de una humanidad en suspenso y recobrar sus señas de identidad, de algún modo quebrantadas por la ausencia de la más mínima referencia sonora identificable. El ruido ejerce, en efecto, una función que proporciona seguridad, ya que aporta pruebas tangibles de lo que es la realidad, e indica la turbulencia infinita de un mundo siempre presente. Procede sumarse al ruido ya que proporciona la sensación de control, sobre todo si es uno el autor, allí donde el silencio es imperceptible y desconcierta enormemente al individuo. La radio o la televisión invaden la casa y permanecen a veces funcionando como un simple ruido de fondo; su tarea consiste en combatir decididamente un silencio difícil de sobrellevar pues recuerda la ausencia, el duelo, el vacío de una existencia o una soledad difícil de asumir.”²³⁴

La búsqueda de un sonido que humanice los lugares e impida que el silencio del espacio se convirtiese en una marca de soledad, sería también una forma de acallar la angustia. Retomamos la definición de espacio narrativo ofrecida por Reis y Lopes en la que el espacio se proyecta en la atmósfera social y psicológica descrita en un texto. En esta concepción del espacio narrativo, el silencio cumple una función esencial en cuanto que permite representar el estado vital y emocional del personaje. En él se condensa el lugar al que ha llegado la existencia del individuo. Estado elocuente de la soledad y el fracaso, el silencio habla por el personaje para nombrar su vacío final.

La obra narrativa de Maria Judite de Carvalho ofrece una contundente descripción del silencio convertido en metáfora absoluta de la soledad y proyectado incesantemente en el espacio. El trabajo literario sobre el silencio de esta autora se asienta, esencialmente, en esta categoría narrativa. Es en el espacio cerrado del interior donde el silencio se manifiesta para poder describir, por encima de la palabra, la completa soledad que enmudece a sus protagonistas. La recreación del silencio, al describir minuciosamente la forma en que habita sus escenarios, consigue trasladar al lector el efecto devastador que tiene sobre el personaje. Maria Judite de Carvalho no se limita a mostrar el silencio de sus personajes en la descripción espacial o ambiental del relato. En la potente escenificación que materializa en sus textos, la autora hunde

²³⁴ David Le Breton, *El Silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2006, pp.117-118.

al lector en ese mismo silencio que anega a sus personajes. Hasta él no llega ningún diálogo, ninguna palabra que pueda resonar en la lectura interior del texto. Personaje y lector se encuentran en el mismo universo afónico y asfixiante, donde todas las palabras están sumidas en una erosiva corriente interior. La memoria y la soledad insonorizan el texto para que de él no pueda trascender ningún rumor de vida. La maestría de Maria Judite de Carvalho logra ausentar por completo la palabra de la narración. Sus personajes son seres sin lenguaje, solo interior. Sus voces extintas solo alumbran palabra-ceniza que ya no puede nombrar, por eso son inaudibles.

Todos los elementos que describen la existencia agotada de los personajes participan en el silencio. Los escenarios de la soledad sólo pueden describirse en él. Los personajes se reducen al tamaño del lugar en el que viven su aislamiento. El silencio del espacio que habitan los personajes trasluce su propia mudez. Por ello los personajes de Maria Judite de Carvalho se describen, fundamentalmente, en el vacío de los objetos y escenarios que rodean su existencia anulada.

Los sonidos del silencio que describimos con anterioridad son habituales en los relatos de Maria Judite de Carvalho. Aunque estos sonidos se vuelvan frecuentes, los protagonistas no pueden habituarse a ellos, ni a la extrañeza que produce su origen, siempre oculto e inquietante, nunca humano:

“Nunca se habituara às negras, intermináveis horas dos móveis que estalam, dos ratos possíveis e dos fantasmas quase certos. Estalavam como doidos aqueles velhos móveis, principalmente nas noites de Verão, principalmente a cómoda, e às vezes acendia a luz só para verificar se ela continuava intacta ou se secara ou se florira.”²³⁵

El espacio exterior se vuelve ajeno. El ruido del mundo es el que pertenece a la vida, el que queda al otro lado, inalcanzable. Esta frontera sonora marca el lugar de la no pertenencia:

²³⁵ Maria Judite de Carvalho, “Sentido único”, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p.101.

“À minha volta só a morte cada dia mais próxima e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa, da voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos de portas adentro, D. Glória!), dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe. Às vezes são silêncio, outras são ruídos que não quero ouvir, porque já não são meus, deixaram há muito de me pertencer. São dos outros, dos que estão vivos. Fecho a janela, escondo a cabeça debaixo da almofada só para não dar por eles, para ficar só.”²³⁶

La narración logra revelar cada silencio y vacío contenidos en un espacio aparentemente habitado. La escritura de Maria Judite de Carvalho se instala en la proximidad de dos fronteras a punto de confundirse. Igual que algunos personajes están más cerca de la muerte que de la vida desde su silencio y la inmovilidad de su existencia, muchas veces un espacio habitado y compartido está muy próximo al vacío. Así, el protagonista del relato “Tempo de Mercês”, incluido en el volumen del mismo título, se siente más cercano a los familiares desaparecidos que a su propia vida: “Na verdade nunca se sentira muito longe deles, muito vivo, nem os sentira a eles muito mortos. A fronteira não estava bem delimitada, tudo se fundia e confundia.”²³⁷ Del mismo modo, el objeto se confunde con su ausencia:

“Às vezes não se tratava de uma cápsula mas de uma rolha de cortiça, furada, de uma velha caixa de fósforos, de coisa nenhuma. O vazio. O menino pequeno dava grandes pontapés no vazio.” (p. 21)

Esta débil frontera es la que hace confundir muchas veces la palabra con el silencio. Las palabras son las grandes encubridoras del vacío:

“O tempo, no entanto, tinha de ser preenchido, o tempo todo ele grandes extensões desoladas ou pequenos espaços vazios, Osório sabia-o. Por isso

²³⁶ Maria Judite de Carvalho, “Tanta gente, Mariana”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, p. 39.

²³⁷ Maria Judite de Carvalho, “Tempo de Mercês”, *Tempo de Mercês*, Lisboa, Seara Nova, 1973, pp. 27-28.

perguntara: ‘E de que morreu a tua mãe?’ com um ar relativamente interessado, embora de olhar desatento.” (p.35)

La proximidad de las fronteras, incluso en polaridades opuestas- vida/muerte, palabra/silencio, objeto/vacío- permite que un elemento termine expresando su contrario. De esta forma, en los cuentos de Maria Judite de Carvalho el silencio se define, paradójicamente, por el ruido:

“Depois foi um grande silêncio cheio dos ruídos carcterísticos de todos os silêncios, uma buzina ao longe, um ladrido, uma madeira que estalou de segura, uma tossezinha abafada, um segredo.”²³⁸

El silencio, al aumentar su intensidad, intensifica también la capacidad de percepción. El hecho de que no se emita ningún mensaje, ningún sonido que necesite ser descodificado, mantiene la atención totalmente libre y abierta a cualquier manifestación. Bataille compara el efecto de esta apertura de la percepción en el silencio con el de una pupila que se dilata en la oscuridad. La falta de luz- como en el silencio la falta de sonidos o palabras- obliga al ojo a aumentar su capacidad de visión:

“Una sensibilidad llegada a ser por desligamiento de lo que afecta a los sentidos tan interior que todos los retornos de lo exterior, el caer de una aguja, un crujido, tienen una inmensa y lejana resonancia... Los hindúes han advertido esta paradoja. Imagino que sucede como con la visión, que una dilatación de la pupila vuelve aguda en la oscuridad (...) El verdadero silencio tiene lugar en la ausencia de las palabras; que caiga una aguja entonces y me sobresalto como si hubiese sido un martillazo... En ese silencio hecho desde dentro, no es ya un órgano, es la sensibilidad entera, es el corazón, lo que se ha dilatado.”²³⁹

En los textos de Maria Judite de Carvalho, el espacio se dilata para admitir en él las mínimas resonancias de lo oculto. Para ello debe anularse cualquier presencia. En el espacio interior se apagan todos los vestigios de vida, incluidos los propios personajes,

²³⁸ Maria Judite de Carvalho, “Seta despedida”, en *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 14.

²³⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972, p. 29.

diluidos en el silencio que se apropia de cada elemento que encuentra. “A Mancha Verde”, cuento del libro *Seta Despedida*, indica desde su título- que hace referencia al vestido verde que lleva el personaje- la pérdida de corporeidad de la protagonista, reducida a una mancha, apenas vestigio de su vida en extinción. Como Eco, la protagonista se ausenta poco a poco de su propia existencia hasta anularse por completo. Este desvanecimiento del cuerpo niega la presencia del personaje, reducido a un elemento sin forma, apenas visible.

Otro de los cuentos cuyo título expresa la anulación física de los personajes es “As impressões digitais”, también del libro *Seta despedida*. Las huellas son el símbolo más evidente de la ausencia, único rastro visible de alguien que ya no está presente. Los protagonistas de ambos cuentos se reducen progresivamente en el espacio hasta ser apenas un color, una huella, un exiguo indicio de vida. Sin embargo – y esta es la verdadera tragedia de su existencia- el personaje convive con su propio vestigio porque ya ha sido anulado, su presencia está totalmente silenciada, ya no es perceptible. El personaje es, al mismo tiempo, el objeto y su ausencia. Los protagonistas son silencio, un cuerpo anulado contra el espacio, incapaces de ocuparlo.

En los cuentos que forman parte de este volumen, hay una importante inversión cronológica. Las presencias solo habitan en la memoria y es solo regresando desde ella cuando puede recuperarse la existencia. “Seta despedida” comienza con esta regresión hacia la vida, siempre en el pasado:

“Às vezes faz um esforço e vê a casa como se ela fosse nova, com os traços nítidos e com as cores vivas da primeira vez das coisas, móveis pesados, volumosos, quase agressivos, e paredes bem lisas. Então lembra-se da criança, das crianças que lá moraram, meninas de várias idades mas muito parecidas, do pai, da mãe, da avó, da criada e do gato.”²⁴⁰

Sin embargo, la ausencia apaga los signos más evidentes de vida, hasta desdibujar las líneas y contornos de todo lo que existía. El silencio desciende sobre

²⁴⁰ Op.cit., p. 9.

todas las cosas, la vida pierde su densidad, sufre el desgaste al que la somete el recuerdo:

“Foram-se tornando vagos habitantes de uma mente desmemoriada, como eram, que vozes tinham? Quanto à menina, às meninas, também se foram apagando, apagaram-se quase por completo, nunca totalmente, claro, delas só ficou quem nesse instante teve uma espécie de vislumbre, antes de o nevoeiro descer de novo sobre a superfície dos dias.”²⁴¹

La conciencia es demoledora, niega todo en el presente, expulsa a la protagonista de su propia existencia: “Fui aquella” (p. 12). La única vida que queda sobrevive en la memoria. Atrapada en el vacío del espacio que la encierra, en una “casa-arca”, continente que abraza su inmensa oquedad, solo le resta su propio abandono, “boiando mal ou bem, mais ou menos à deriva, e dentro dela a mulher, à espera sabe lá de quê, à espera de coisa nenhuma.” (p.12)

La reclusión voluntaria en un espacio pequeño lleva al intento de reducir la amenazadora extensión del mundo. El exterior rechaza violentamente al individuo que no es capaz de adaptarse. El refugio en el reducido espacio de la habitación propia encuentra un mundo pequeño cuyos límites pueden ser abarcados porque resultan reconocibles. El protagonista de *Tempo de Mercês* no desea enfrentar ninguna de las dolorosas cargas que asfixian su vida. El sentimiento de culpa por haberle revelado a su madre la infidelidad de su padre- lo que acabó con el matrimonio-, la posibilidad de tener una hermana fruto de aquel adulterio, la cercana muerte de su pareja por una terrible enfermedad- una mujer por la que no siente en realidad nada- son algunos de los problemas que lo cercan. La enorme distancia que siente hacia todo, la indiferencia que siente incluso hacia sí mismo, impulsan su deseo de desaparecer en la rutina del hábito, una mecánica que no requiere de él más que el mantenimiento de una mínima inercia. El primer movimiento es cerrar la puerta, dejar el mundo fuera: “Matias fechou-se no quarto, era um hábito que nunca havia de perder”, (p.132), para poder encerrar también la conciencia, único vínculo que lo obliga a volver. Una vez dentro, todo se reduce a la ceremonia del hábito, para dar continuidad a una existencia sin

²⁴¹ Op. Cit., pp. 11-12.

peso. Su vida está a punto de liberarse de los últimos vínculos familiares y afectivos. Sin embargo, la nueva vida que ha de comenzar es, en realidad, la misma, porque todo lo que puede hacer el protagonista es mantenerse en la nada en la que se halla instalado:

“Desejava a sua tranquilidade, os seus hábitos, desejava viver bem consigo próprio. Sem atritos com uma consciência incómoda. Como agir ainda o não sabia, mas havia de encontrar um meio... Sentia-se só, livre e melancólico. A vida parda, morna e mole continuaria. E ele dentro dela, adulto pela primeira vez. Pronto para recomeçar outra vida, fosse ela qual fosse, isto é, a mesma.”(p. 133)

Los silencios a los que llegan los personajes de Maria Judite de Carvalho se vuelven incurables, por lo que hay en muchos relatos una circularidad que no puede romperse. El silencio inicial del que parten los personajes es el mismo que encuentran al final. Ese silencio irreversible es el verdadero lugar que habitan, un universo blanco en el que se anulan el espacio y el tiempo- la vida no discurre, no hay acontecimiento, no hay lugar al que ir, nada puede ser alcanzado ni puede recuperarse-. Por eso el encuentro con el otro es imposible. Nada comparece. La nada se desdobra para terminar de cubrirlo todo. El personaje empieza a confundirse con su propio silencio. En su abismo la palabra se vuelve absolutamente inservible.

Los personajes de Maria Judite de Carvalho ya han dejado de vivir cuando el relato comienza, no existen ni siquiera para ellos mismos, hablan desde la más absoluta inmovilidad de una existencia acabada. La falta de movimiento y la imposibilidad de la acción, centran toda la historia en un personaje detenido en un silencio que ha sustituido la vida por la memoria. La inmovilidad es también física. En “A mancha verde”, la protagonista siente este aprisionamiento del espacio: “o chão estava ali e agarrava com força os seus pés” (p. 129). En el cuento “Seta despedida”, la protagonista apenas se atreve a moverse: “Vai avançando devagar, estaca como se não pudesse dar mais um passo ou como se dá-lo fosse perigoso, portanto desaconselhável.” (pp.12-13). Cada elemento refleja esa existencia líquida, en la que los días son la inercia de unas aguas que se mueven por inercia: “O espelho é, de súbito, um lago imóvel e a sua imagem reflecte-se com nitidez na água de vidro. A luz é

fraca e isso ajuda a profundidade dos pegos. E ela boia à superfície, desfaz-se, refaz-se.” (p. 13)

El movimiento se describe en el perpetuo avance y retroceso de un objeto que flota en la superficie, lo que supone su anulación, ya que la oscilación- reflejo también de los sucesivos vaivenes de la memoria entre el pasado y el presente- impide la progresión²⁴². La permanencia en la superficie equivale a una vida sin contenido, donde el individuo se mantiene sin ningún dominio. La inmovilidad es incurable: “Porque além da cor do cabelo, ou do lápis com que pintou os olhos, tudo está absolutamente igual” (p.13). La falta de movimiento de la protagonista contrasta trágicamente con la rapidez del tiempo que arrastra cualquier posibilidad de cambio fuera de la vida. El espacio detiene y aprisiona al personaje para que el tiempo lo devore.²⁴³

La primera parte del relato “Seta despedida” se vive desde la memoria, hacia los recuerdos de infancia que devuelven las vivencias más dolorosas. La soledad está presente en todo momento, la protagonista aprende a convivir desde niña con la ausencia de sus seres queridos. La madre, siempre encerrada en un cuarto, con signos evidentes de haber llorado todo el día, deja a su hija con la única compañía de las criadas, que imponen un silencio constante para que nadie moleste a la señora de la

²⁴² Otro relato que describe la inmovilidad del personaje en un movimiento pendular, semejante al de un objeto que flota en el agua, es “Adília e as vozes”. La protagonista pasa los días de su vejez completamente sola escuchando la radio desde una mecedora, identificada con un barco que confunde- al igual que la memoria- el retroceso con un leve avance: “Adília baloiçava-se ao de leve, melhor, abandonava o corpo que ainda tinha, àquela cadeira-barco que ao longo dos dias realizava a sua viagem de circum-navegação num mar ondulado. Mas era tão leve, Adília, e tão obediente a cadeira, que o movimento se fazia sem esforço, e ela nem se dava conta de que o comandava.” (p.113). Este trayecto alternativo entre el avance y el retroceso ilustra la situación vital de los personajes, que quedan paradójicamente atrapados en un aparente movimiento que en realidad no progresa, al igual que sus existencias varadas en el tiempo.

²⁴³ Esta imagen saturnal del tiempo se repite en algunos relatos de la autora: “De resto, estava como que imobilizada por fios invisíveis mas firmes, e todos os dias pronta a ser devorada.” Maria Judite de Carvalho, “Correspondência urgente”, *Além do quadro*, Lisboa, O Jornal, 1983.

casa. El padre, que pronto abandona a la familia, rehace su vida con otra mujer. Y en aquellos días de abandono, un episodio escolar, en el que la protagonista fue acusada de robar el bolígrafo de una compañera de clase, viene a intensificar el dolor de sentirse sola ante una realidad hiriente que se cierra rápidamente en torno a ella.

La segunda parte del relato transcurre desde la conciencia creciente de una vida malograda, ya instalada en una infelicidad irreversible. La protagonista cree vivir las consecuencias de un error, de una existencia que no le corresponde y que no puede, sin embargo, cambiar. Una reunión de amigos, en la que la protagonista no percibe la presencia de nadie a su alrededor y una conversación posterior con su marido, en la que no logra hacerle entender su sentimiento de vacío y hastío, acentúan su sensación de derrota. Las dos partes que estructuran el relato están divididas por esa conciencia del rápido paso del tiempo, inexorable e irrecuperable: “E o tempo foi passando. Seta despedida não volta ao arco.” (p.19)

El tiempo pasado de la niñez y el hastío del presente enmarcan toda la cronología del relato. Cada uno de estos momentos se adentra en el otro hasta anular la percepción de los hechos. El dolor obliga a la memoria a rastrear solo en la superficie, hasta borrar y confundir los contornos. Así se apagan los episodios más dolorosos, como la acusación de haber robado a una compañera en el colegio:

“E conseguiu pensar o menos possível naqueles minutos, nos que se lhes seguiram. De resto, sempre o fez tão à superfície, tão de passagem, tão de fuga para outros pensamentos, que acabou por não saber ao certo se teria mesmo roubado a caneta ou se alguém a teria metido no seu bolso para a incriminar.” (p.16)

No solo el dolor y la necesidad de una memoria que no profundice en él desdibujan todo lo vivido. El tiempo también dificulta la percepción del recuerdo. Desde él todo se vuelve una presencia borrosa e imprecisa que poco a poco pierde nitidez. Así, las niñas que conoció en la infancia son definidas, desde la memoria inestable que apenas puede recuperarlas, como “indecisas”, “vaporosas”, “errantes”, “transitórias”, “aloiradas” ou “descoloridas como “retratos antigos”, mientras “flutuam”, “andam vacilantes”, “perdem a visibilidade”, “se alteram” y “se dissipam”

(p. 10). Lo vivido se vuelve irreal, poco a poco desaparece para hacer aún más fuerte la sensación de soledad y vacío del presente.

La protagonista empieza también a desdibujarse entre los demás. En las ocasiones en que se reúnen amigos en casa, ella sigue sin estar presente:

“Ela é nessas alturas uma pessoazinha incolor²⁴⁴, apagada, às vezes ausente, porque em certas ocasiões acontece-le despir o corpo, deixá-lo na cadeira ou, melhor ainda, no *maple* que está habituado a coisas dessas, parte, vai para bem longe.” (p.20)

La protagonista observa sin interés a sus invitados, escucha sus conversaciones hasta que súbitamente llega a ella la clara conciencia de haber vivido siempre en una rutina que ni siquiera le ha pertenecido, primero atrapada en el vacío de su madre y luego en el del marido. Los dos momentos que definen su vida- el abandono del padre y la certeza de su infelicidad y hastío- están marcados por la presencia de dos objetos. El bolígrafo que una compañera de colegio recibe como regalo paterno, un día antes de que el padre de la protagonista la abandone y un mechero que una mujer, muchos años después, deja distraídamente en su casa, durante una reunión de amigos, mientras cuenta los viajes que realiza para escapar de la rutina. Los dos objetos pertenecen a dos personas que tienen algo de lo que ella carece: el amor y la atención de un padre y la posibilidad de escapar, aunque sea temporalmente, de una vida monótona y repetitiva. Ambos llegan a sus manos, aunque la protagonista niegue tenerlos. La importancia de estos objetos es que sobre ellos se establecen dos puntos de inflexión en la vida de la protagonista, marcados por el abandono y el vacío. La soledad permanente en la que ha vivido la protagonista se ha mantenido incluso en

²⁴⁴ El proceso de extrañamiento que vive la protagonista se expresa en esta progresiva pérdida de nitidez que sufren las vivencias y personas evocadas en la memoria. A este proceso contribuye el descoloramiento del mundo percibido por la protagonista. Recordemos, una vez más, el comienzo del relato: “às vezes faz um esforço e vê a casa como se ela fosse nova, com os traços nítidos e com as cores vivas da primeira vez das coisas” (p.9). A pesar de este esfuerzo, la pérdida de color es inevitable: “tinha a sensação de que algo havia retirado a cor do mundo, subitamente a preto e branco” (p.24), al igual que las sensaciones e ideas que llegan a ella y su intento de “ler o que lá estava escrito preto no branco” (p.21).

presencia de otras personas, familiares y amigos que la han rodeado sin entenderla ni acompañarla. El mediador en estas relaciones siempre ha sido el silencio. Las criadas imponían un silencio constante en su infancia: “não faça barulho que a mamã está a descansar, dizia a criada que foram sucessivas criadas, sem rosto e sem nome” (p. 10). El silencio expulsa igualmente a las niñas que vienen a jugar a su casa, por lo que el ruido es un signo de vida que acontece siempre fuera:

“Às vezes vinham outras crianças que moravam perto e essas eram barulhentas e acabavam por ir todas para o quintal das traseiras ou para o quarto dos brinquedos, porque a mãe estava a descansar. E havia em toda a casa o grande silêncio dos segredos e dos risos abafados.” (p.11)

El silencio está ya instalado en las personas que la rodean desde su infancia. Su familia la educa en el silencio. El padre, poco comunicativo, “lento e ausente” y su madre, que se refugia en su cansancio, se aparta de la vida familiar e impone el mismo silencio en el que se esconde. En la vida adulta, ese silencio aún persiste, la voz de la protagonista se torna inaudible, hasta anular la posibilidad de hablar: “Houvera uns gritos a rasgar o silêncio mas quase todos estavam esquecidos.” (p.22)

Las personas que la rodean son percibidas desde la extrañeza, como seres ajenos a su existencia, con la certeza de no poder encontrar un vínculo con ellas:

“Elas apareciam-lhe soltas, nem uma raíz, nem uma aura que as prolongasse até si, que a aflorasse sequer. Tão súbitamente estranhas, as pessoas. Manequins falantes, paaseando como manequins, e ela acabando por ser um deles, embora imperfeito.” (p.24)

Esta imposibilidad de llegar hasta el otro es especialmente dramática en su matrimonio. El diálogo final refleja este intento de comunicación fallido. Dos diálogos paralelos que no llegan nunca a tocarse:

“-Sentes-te bem na tua pele? Sentes-te *sempre* bem na tua pele?

-Se queres saber, nunca me incomodou.

-Que bom!

Ficou calada, longamente calada, enquanto ele, decerto já a pensar noutra coisa, comia. A certa altura disse:

-Tive hoje um problema com o carro.

Ela, porém, recusou-se a ouvi-lo. Acontecia.” (p. 27)

La conversación prosigue en la insistencia de la protagonista por saber si el lugar que ocupan, si las decisiones tomadas si la vida que tienen, en definitiva, es la que verdaderamente debía pertenecerles. El marido no logra entenderla, cree que su mujer únicamente muestra miedo de no sentirse deseada por él, intenta tranquilizarla: “Claro que gosto de ti, claro que és a única pessoa de quem verdadeiramente gosto” (p.28) - hasta que la mujer, finalmente, renuncia: “Ele não compreendia e ela não sabia explicar-se melhor. Ou não podia. Ou não o desejava.” (p.28)

Se cierra así un inmenso círculo de silencio que comenzó a rodar en la infancia de la protagonista y que no se detiene en su vida adulta. Un silencio que arrastra con él los contornos de un mundo siempre ajeno y distante que no permite reconocer nada de lo que rodea a la protagonista, quien finalmente decide hundirse en el silencio que siempre ha sido. Un círculo atravesado por la “seta despedida” que precipita cada vida al abismo del tiempo. La imagen de la flecha evoca además el inexorable tiempo que cruza la existencia sin detenerse en ella. La protagonista vive ese tiempo perdido entre los otros, a los que nunca puede llegar.

En el espacio compartido se vive la angustia del desencuentro. El diferente significado de la vida compartida obliga a una convivencia sin entendimiento y, por tanto, sin diálogo. Esta incomunicación produce un desdoblamiento en el espacio: sobre el escenario compartido se abre la fuga hacia un lugar neutralizado, libre del otro, donde poder identificarse y expresarse.

El comienzo de *O Silêncio*²⁴⁵, la primera novela de Teolinda Gersão, proyecta en los espacios opuestos del hombre y la mujer el desigual discurso que los une. La novela comienza con un diálogo entre una mujer y un hombre imaginados por la protagonista.

²⁴⁵ Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Lisboa, Dom Quixote, 1995.

Hay en ese diálogo dos espacios que son antagónicos y que por tanto no podrán coincidir, pese a que se busca el encuentro: “Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois como o homem que escutava.” (p. 11). La necesidad de afirmar su identidad- negada en las palabras que se ha apropiado el discurso masculino- se dirige a la búsqueda de un espacio donde poder moverse libremente, sin la imposición de las líneas y formas que la cierran. La mujer nombra por ello elementos que implican la apertura y la extensión. Esta orientación hacia el espacio abierto e indefinido busca, más allá de la libertad, la disolución, la imposibilidad de ser apresada:

“A mulher imaginada escolhera assim primeiro grandes palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia sempre perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas.” (p.12)

El hombre, que “estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia” (p.11) parece recluirse en un espacio cerrado hacia el que, inevitablemente, termina dirigiéndose la mujer. El hombre necesita contener con el límite: “Ele estabelecera, portanto, limites tácitos a todas as palavras, verificou, e, se a mulher que falava tentasse ultrapassá-los, ele obrigá-la-ia a retroceder e a alegar que estava mentindo.” (p.12) Esta dificultad para el diálogo viene marcada no sólo por dos espacios que se oponen, sino también por la pretensión de anular la extensión del otro, en este caso, de la mujer, que busca el punto en el que romper la resistencia que la detiene.

Sin embargo, el confinamiento es inevitable, la cercanía del espacio cerrado se impone: “Mas pouco a pouco, insidiosamente, fora-se aproximando de um espaço limitado, concentrado em torno dela mesma” (p.12). Cuando la mujer nombra un espacio, el hombre reacciona imaginando una casa, sintiendo que el mismo acto de nombrar supone un compromiso, de ahí que las palabras que él propone, y en oposición a los lugares abiertos que anteriormente la mujer ha nombrado, designen espacios cerrados, como *casa*, *muro* o *jardín*. La oposición *lugar abierto/lugar cerrado* implica además el enfrentamiento entre libertad y el encierro. El conocimiento y la libertad que procura la mujer en el diálogo significan compromiso y afirmación, dos realidades que el hombre no está dispuesto a asumir. A partir de ese momento, el

diálogo se convierte en una búsqueda, en el caso de la mujer, y en una huída constante, en el caso del hombre, dos extremos que no podrán resolverse.

En esta novela de Teolinda Gersão, tres personajes femeninos- Lavínia, su hija Lídia y Alcina- viven en un espacio de violencia contenida que las aprisiona y limita. Las vidas de estas mujeres se suceden con la superposición de diferentes tiempos. En primer lugar, aparece la historia de Lavinia, una extranjera que llega desde París con una hija y que no podrá adaptarse a la vida doméstica que intenta imponerle Alfredo, su marido. Años más tarde Lídia, la hija de Lavinia, inicia una relación con Afonso, un médico casado con otra mujer, Alcina. Lídia se resiste en todo momento a dejar de existir encerrándose en un espacio doméstico, como le sucede a Alcina y como ya sufrió su madre. Estos tres personajes femeninos representan diferentes generaciones y diferentes formas de posicionarse ante las barreras creadas en torno a ellas.

En un primer momento, Lavínia intenta romper esos límites negándose a cumplir las tareas domésticas que le son impuestas, pero fracasa en su intento de huida. Regresando junto a su marido e hija vuelve al mundo de silencio que la aproxima a la muerte:

“E onde encontrar força para procurar outra vida, depois de todo o tempo e toda a morte, a loucura de partir correndo, pelo sonho dentro, mas não existem sonhos nem eu sei mais sonhar – a água corre do crivo, brilhante, clara, o sol bate através dos vidros, baixas um pouco mais a cortina porque estas são plantas domésticas, domesticadas, que não sabem mais viver ao ar livre e suportam apenas pouco sol, (...) fechas a porta atrás de ti e ficas fechada, para lá de outra porta, fechada no jardim, nos retratos, nas molduras, nos passepartouts dourados, entre as barras de metal da cama, no quadrado estreito da janela, medes de repente a quantidade de obstáculos, das coisas em que foste ficando soterrada, porque sem dares conta foste engolida pela casa e Alfredo tirou a chave, e porque não pudeste levar-te a ti mesma voltaste para trás e procuraste na morte uma saída.” (82)

Alcina, es la mujer anulada por su propio miedo al cambio. Incapaz de enfrentarse al mundo exterior, vive recluida en su casa siendo “aquela mulher silenciosa, concentrando numa casa o seu tempo vazio, movendo lentamente entre as

coisas o seu corpo maduro e resignado.” (p. 27). Solo Lúdia se enfrentará con decisión al mundo cerrado del silencio, empezando la ruptura desde el lenguaje, arrancándolo también a él de la inmovilidad en la que vive.

Este intento de liberación que viene a reclamar la posibilidad de construir un espacio propio será contestado con violencia. El mundo que se rompe cuando la mujer habla -“há um mundo que se quebra quando eu falo” (p.123)-, es el mundo establecido, de orden patriarcal, que el hombre desea mantener a cualquier precio, “porque se de repente todos começassem a desejar, a imaginar, o mundo conhecido cairia por terra e entrar-se-ia noutro, diferente, e é essa possibilidade aterradora que é preciso esmagar a todo o custo” (p. 101). La negativa del hombre a ceder ese espacio necesario para la liberación de la mujer termina imponiéndose en el caso de Lavinia y Alcina – destruyéndolas o anulándolas-, pero no en el caso de Lúdia, quien intenta hasta el final evitar que el silencio se instale en su vida, alejándose para ello del modelo que representan su madre y Alcina. Lavínia y Lúdia suponen dos formas radicales de vivir el silencio, que obligan a destruirlo o a ser destruidas por él: “só quando se compreende que a alternativa é mudar a vida ou saltar da janela se adquire a exacta perspectiva das coisas” (p. 101)

El silencio es, en definitiva, la decisiva barrera entre la mujer y el hombre - “reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca” (p.111)-, entre los propios hombres -“(…)porque estamos organizando a saúde perfeita, o universo perfeito, sem inquietação e sem revolta, todas as vidas são iguais, todas as casas e todas as camas, toda a gente emudeceu a tal ponto que por toda a parte se organizam sessões de psicoterapia para ensinar, de novo, a falar” (p.114) - y, sobre todo, entre la mujer y el mundo- “Ela viu o seu rosto inclinado, feio, marcado, envelhecendo, fechado no seu próprio silêncio, como se não ouvisse, e jamais fosse ouvir, coisa alguma. Ela cedeu à tensão do rosto, entrou no seu silêncio, e deixou, dentro de si, o vento levar todas as palavras” (p. 32)-.

El silencio es el aire, la luz que envuelve todo en su espesa transparencia, una presencia diáfana en la que el tiempo se escurre y desaparece:

“dias tensos em que o calor se abatia sobre a casa e se ouvia no silêncio o estalar de ramos secos, lá fora, o quebrar das ervas altas, o ruído de coisas misturadas, talvez um corpo de cigarra, talvez apenas o verão estalando, uma hora subitamente parada, o sol a prumo sobre as vigas da casas, as coisas de repente imobilizadas, sob a violência do sol.

Dias calmos, também, dias de vaguear pela casa, as mãos absortas, ocupadas com pequenas tarefas, um tempo silencioso que o relógio não marcava, mas ia fugindo pela janela aberta.” (p.23)

En ese blanco continuo, la mujer queda reducida a una mera presencia, contagiada por la inmovilidad y la anulación de todo lo que la rodea: “Estava apenas viva, existindo muito, respirando, olhando devagar” (p.24) El problema que plantea la superficie radical y absoluta de la nada es la falta de contornos que impone:

“Mas não havia pontos de referência nem limites, nada podia garantir que estava certo, para lá dessa certeza de estar vivo, não havia indicação possível no mundo exterior, era como caminhar por um areal infindável, uma praia deserta e lisa, contando unicamente com o impulso do seu corpo andando.” (p. 24)

El espacio así definido identifica a la mujer. El vacío de la casa y de la mujer que la habita se vuelven intercambiables -“A casa de Alcina: silenciosa, abafada, com movimentos audíveis sobre carpetes demasiado espessas”,(p. 24) -; “sabia de repente o que quisera saber, como era, de perto, aquela mulher silenciosa, concentrando numa casa o seu tempo vazio, movendo lentamente entre as coisas o seu corpo maduro e resignado.” (p.27); “a casa imóvel forrada de penumbra e silêncio” (pp.27-28).

Alcina, Lavinia y Lúdia representan un silencio muy similar. Las tres poseen una palabra que no puede ser escuchada. Lúdia, la joven amante de Afonso, marido de Alcina, tiene la certeza de no poder llegar con sus palabras hasta él. Desde el principio afronta el hecho de que las palabras nunca podrán lograr la mediación a la que estaban destinadas:

“Soube que se falasse, assim como pensando de repente em voz alta, Afonso não responderia coisa alguma, apenas sorriria, como uma espécie de

indulgência distante que ela conhecia e que era o seu modo de dizer que não acreditava, como se tudo fosse falso, uma vez dito.” (p. 31).

El problema de la incomunicación vuelve a darse en espacios compartidos donde dos personas no pueden, pese a la proximidad, encontrarse. Afonso es el hombre maduro que sigue el camino pautado por la sociedad hacia el éxito y termina encontrando todo lo que ha conseguido vacío de sentido. Cuando toma conciencia de ese fracaso el silencio y la inmovilidad ya se han instalado, inalterables. Su espacio ya no contiene ninguna presencia, todo, incluida Alcina, son vacíos. Vacíos con los que él también empieza a confundirse:

“A vivência alterada do tempo, para ele próprio: de súbito, nem tudo ser já remediável. A corrida absurda que fora a sua vida, com tantos sinais externos de triunfo, e terminando afinal sem ruído, resignadamente, numa casa cheia de coisas mortas, Alcina sentada na beira do sofá, estéril e tranquila, quase invisível, a tal ponto fazia parte da casa, a solicitude de Alcina, que Ana apenas continuava, nada faltando nunca em su redor, mas ele próprio finalmente desaparecendo, numa névoa de penumbra e de cansaço. Faltando de repente, ele próprio, em sua vida.” (pp. 32-33)

En este espacio desierto aparece Lúdia -“uma joven mulher nos seus braços-uma vitória, talvez, uma rápida vitória sobre a morte” (p.34)-, pero el encuentro entre ellos será también imposible: “A tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem pontos de contacto” (p. 34). Lúdia representa, de nuevo, el espacio abierto, indómito, aún por comenzar, frente a la inmovilidad acomodada de él, que no está dispuesto a romper la mínima seguridad que le ofrece su pequeña parcela de vida ya completada. Lúdia invade ese espacio con los signos de una naturaleza libre y movediza, dispuesta a desbordar su cauce:

“Entrar na casa e tomar a forma da casa, reunir na bruma os pedaços do seu corpo e ser breve e mortal entre dois braços, partir correndo, subir até ao último andar abrir a porta e entrar de repente em sua vida, levando atrás de si o rio, a noite, o vento, a água, a bruma, o obscuro milagre que no universo dele não existia- mas Afonso não punha nunca o ser próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum.” (p. 34)

Se enfrentan así dos universos opuestos, contrarios en su naturaleza y en su movimiento. Afonso es la tierra, inamovible, sobre la que discurre Lúdia, la mujer-viento, la mujer-agua, que no se detiene en ninguna superficie, por estable que esta sea. Sin un punto de encuentro, ninguno de ellos puede cruzar al lugar del otro: “Porquê então o absurdo impulso de atravessar a ponte quando não haveria talvez nunca uma ponte possível.” (p.34)

Lavínia y Alfredo conviven también sin poder verse. El espacio que se comparte sin coincidencia termina cosificando al individuo, convirtiéndolo en un objeto que ocupa un lugar determinado para cumplir su función diaria, sin ninguna forma de relación. Lavínia y Alfredo ya no son una presencia el uno para el otro: “Não deu pela minha presença, não dá conta de nada” (p. 76). Ni siquiera cuando están en una misma habitación pueden llegar a encontrarse. Igual que ella transita por la casa, entre las cosas y por los días, sin alterar nada, sin contacto con ninguna realidad presente, las palabras actúan igual, circulan entre ellos sin tocarse, están vacías, incapaces de entregarse nada. La identificación del lenguaje con el espacio es constante. Ambos están igualmente vacíos, no tienen más utilidad que prestar su superficie para simular en ella algo de vida. Los personajes se mueven siempre fuera de sus soportes, incapaces de tocar la nada con la nada:

“Abro a porta e invado o teu espaço. Palavras, memória, um corpo, um outro espaço que irrompe, da cidade, da rua, do passado, de múltiplas constelações de outras vidas, sou todas essas coisas, aberta, inacabada, em movimento. Ele fala sem se voltar, ainda dentro da concentração e do silêncio.”
(p. 77)

La importancia de mantenerlo todo fijo en un ordenado silencio supone no tener que enfrentar esa nada.²⁴⁶ Mientras cada movimiento se ritualice en el espacio

²⁴⁶ Esta necesidad de inmovilidad se convierte, en *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, en la paralización de todo un pueblo que teme el cambio porque no dispone de una alternativa a su forma de existencia: “- o povo não gosta de se sentir livre, disse ele redobrando de calor e sentindo que cada palavra o instaurava com mais força no papel de anfitrião- porque então precisaria de saber para onde vai, e isso é justamente o que ninguém pode garantir.” (p. 93)

sagrado de la cotidianidad, mientras cada objeto ocupe su lugar, el mundo no obliga a ningún movimiento, a ninguna palabra. La cotidianidad es una forma de ocultamiento eficaz:

“Não interromper, circular sem perturbar, não quebrar nunca o silêncio, fingir que tudo está certo e caminhar pelos dias, repetindo os mesmos gestos, cumprir o horário de trabalho, saudar os conhecidos, desdobrar o guardanapo nos joelhos, entretanto a casa tem móveis e cortinas, o chão é brilhante, a roupa está engomada nos armários cheios, as camisas dobradas, os jornais dobrados (...)” (pp. 77-78)

Esta desigualdad de deseos y necesidades hace que el espacio se desdoble en una apertura buscada e imposible para la mujer y en un espacio cerrado donde mantener la seguridad de un orden antiguo, en el caso del hombre:

“A imaginação, a criação, a abertura, o desejo de descobrir e explorar modelam o espaço da mulher; o real, o desejo de manter o *status quo*, a continuidade, o convencional, a recusa, a exactidão e a necessidade de impor limites alicerçam o espaço do homem. A insurreição da mulher, a subversão, portanto, do espaço do homem pela mulher, liga-se à experimentação, praticada por Teolinda Gersão a nível da escrita.”²⁴⁷

Sin embargo, la mujer se niega a mantener ese silencio ordenado que solo puede traer la inmovilidad a un universo apagado- anticipación de la muerte que se instala en vida- y busca la ruptura que consiga abatir todos los muros, principalmente el del silencio:

“Agora ele parou de procurar, entra na cozinha e diz uma frase qualquer, uma frase que não quebra o silêncio, este silêncio que cresce, enche de súbito a casa, invade todas as coisas, rapidamente ele começa a dizer mais frases, não importa quais, desde que nos distraiam do essencial, mas o que quer que digas, eu acabarei sempre por quebrar o silêncio, porque jamais, jamais aceitarei a tua

²⁴⁷ José N. Ornelas, “Subversão da Topografia Cultural do Patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão”, en *Discurso. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidades Aberta, Outubro, 1993, p. 116.

regra de jogo, e à primeira palavra verdadeira ele ficará inquieto e sorrirá e tentará dizer outra coisa, mas o silêncio estará quebrado e eu poderei dizer algo que nos deixe finalmente um defronte do outro, verdadeiros e desamparados, dir-te-ei por exemplo que, se não te deres conta e não lutares depressa, esta casa será, de repente, a outra, de onde procuraste, através de mim, uma saída, porque há um perigo de morte que se corre quando alguém se senta numa cadeira Luis XV e tem todos os botões de punho no lugar” (p.83-84)

Maria Isabel Barreno, en la novela *Os outros legítimos superiores*²⁴⁸, plantea los mismos espacios y movimientos contrarios que impiden la comunicación: “as duas atracções entre as quais um homem se debate são a segurança e a liberdade. A segurança pode estar representada no sedentarismo, e a liberdade no nomadismo.” (p.94) Una libertad que la mujer no puede tener, porque todo el espacio lo ocupa el hombre, el movimiento le pertenece a él. La mujer renuncia a crear por sí misma, y se resigna a acompañar las conquistas del marido. Acepta la linealidad del tiempo que ha de traerle los mismos acontecimientos, una y otra vez:

“Triste, Maria triste que faz versos. Maria continua no seu tempo linear, reúne-se com suas amigas e falam da ambição do homem que sobe na vida- o valor é sempre recompensado-, do forte sentimento maternal de todas elas donas de casa afadigadas. Maria não tem tempo pessoal, admite só a sucessão dos factos, coerente até ao fim entra com decisão num jogo, o jogo das circunstâncias, faz intrigas, propõe a seu marido métodos seguros de alcançar prémios- cobiçados.” (p. 97)

Las palabras tampoco sirven porque, al igual que el espacio, no son compartidas, los significados nunca coinciden, por tanto. La mujer se interroga por la pertenencia de ese sentido, que no expresa lo mismo cuando se trata de un significado ya asignado, heredado e impuesto por la educación o, por el contrario, cuando es un sentido construido, extraído de la experiencia y la vivencia individual:

“afastam-se da realidade, afastamo-nos, mas a realidade é o sítio em que vivemos, não sei onde está o meu marido, não o conheço, agora, como podem

²⁴⁸ Maria Isabel Barreno, *Os outros legítimos superiores*, Lisboa, Caminho, 1993.

entender-se pessoas para quem as palavras estão cheias de coisas diferentes; férias são praias azuis e douradas, vêm assim da minha infância, ou férias são grandes tardes vazias e sonolentas, na penumbra duma casa citadina com persianas corridas” (p.151)

La dirección que adopten los vectores del espacio y de la palabra- lineal o ascendente- determina la posibilidad de la comunicación. El mantenimiento de la horizontalidad implica la adopción del silencio. Solo un movimiento que rompa la continuidad permite el surgimiento de una palabra libre, preparada para el encuentro.

Eduardo Prado Coelho afirma, a su vez, que “o mundo do homem se caracteriza pela clausura e a linha recta e o da mulher pela abertura e o círculo.”²⁴⁹ De esta forma, afirma el autor, la forma circular cerrada es en realidad un modelo femenino de abertura. Maria Isabel Barreno muestra como la linealidad obliga a la mujer a vivir una existencia vacía y plana, previsible en su acontecer siempre homogéneo, que termina descubriendo un vacío donde las palabras, objetos y personas se confunden:

“Maria evolui destramente entre os móveis, como se deles fizesse parte, Adolfo repete o eco de palavras como um sonâmbulo infeliz. Como um sonâmbulo infeliz numa realidade de sombras, tudo se esvai quando Maria fala sem pausa e compõe destramente objectos, objectos e palavras são coisas do seu tempo, o seu discurso linear traduz esse tempo linear em que vive, tempo sem profundidade, sem pessoas, sem Adolfo, a vida aparece-lhe como uma superfície esmaltada de factos, uma carapaça metálica envolvendo um vazio, outros sentidos não existem nas coisas senão aqueles mais evidentes, Maria considera sem contradição os sentimentos e óbvias todas as situações, óbvias as pessoas.”²⁵⁰

Si el desorden, la búsqueda y la caída que propicie la abertura al exterior son los rasgos característicos del espacio femenino, la convivencia y encuentro con el espacio cerrado masculino deben, necesariamente, colisionar, en una dialéctica que

²⁴⁹ Eduardo Prado Coelho, “A Seda do Lenço”, en *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984, p. 92.

²⁵⁰ Maria Isabel Barreno, *Os outros legítimos superiores*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 93.

conduce a la falta de entendimiento. Esta oposición de espacios se traduce, por tanto, en una oposición semántica. Los espacios enfrentados no pueden coincidir desde su opuesta naturaleza. Anulada la posibilidad de encuentro, la comunicación tampoco podrá darse. Los personajes no dialogan, sus monólogos se deslizan bajo la rendija del silencio, haciendo de cada discurso un compartimento estanco.

Otra obra de semánticas enfrentadas en el intento de suprimir la palabra del otro es *O Cavalo de Sol*²⁵¹. En esta novela la estructura se convierte también en un elemento narrativo más de la historia. El libro aparece dividido en cuatro secciones; cada una de ellas representa los distintos pasos del caballo: paso, galope, trote y salto. Los acontecimientos que marcan la relación entre sus dos protagonistas, Vitória y Jerónimo, irán precipitándose como la carrera que inicia simbólicamente un caballo, adquiriendo mayor celeridad conforme se acerca el último salto hacia la muerte del protagonista. La caída parece ser la consecuencia lógica del salto final que culmine este recorrido simbólico. Conforme el paso del caballo aumenta su velocidad en las diversas partes que estructuran la obra, el deterioro en la relación entre los dos protagonistas se hace más evidente, dada la dificultad de comprensión en la que viven.

Vitória vive en la permanente búsqueda del mundo, mientras que Jerónimo no sabe cómo entrar en él: “Nada coincidia com nada, disse Jerónimo. As pessoas e as coisas nunca eran iguais à ideia que se formava delas. Essa fora uma experiência que ele fizera na infância e lhe revelara que viver era difícil, um permanente sobressalto, uma decepção como uma dor constante, uma queda.” (p. 29). El intento de anulación de esa distancia- entre el mundo y la imagen que de él tiene- se volcará en Vitória. Reducirla a ella es para Jerónimo dominar la vida que se muestra insumisa a su deseo. Sin embargo, Vitória no puede permanecer en la sombría existencia de Jerónimo porque ella solo descubre luz: “Sentar-se na margem do ribeiro e olhar a água, uma manhã inteira. Saber que no fundo do ribeiro havia uma cidade iluminada.” (p.54). Los personajes está constantemente identificados por los campos semánticos de la luz- que representa a la mujer- y la oscuridad- con la que se identifica el protagonista masculino. Dos espacios que, de nuevo, se excluyen: “ela aguentava essa luz, estava

²⁵¹ Teolinda Gersão, *O Cavalo do sol*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

condenada à intensidade e à clareza” (p. 68). Mientras, Jerónimo se encuentra al margen de ese espacio iluminado: “Jerónimo ficava exterior às coisas, se colocava sempre num ponto fora delas, olhando. Recusava entrar na vida, como recusara, dessa vez, entrar no mar.” (p. 75). Al igual que las semánticas de lo abierto y lo cerrado en *O Silêncio* impedían el encuentro, en *O Cavalo de Sol* los espacios de la novela están dominados por la apertura de la luz y la clausura de la oscuridad, lo que obliga a sus protagonistas a la mutua exclusión. La oscuridad es, en realidad, la negación del espacio, el vacío: “Os dias eran por isso menos difíceis do que as noites, as noites eran vizinhas do nada, um buraco negro em que tudo caía” (p. 24). La luz, por el contrario, es capaz de encontrar otras realidades:

“Havia de súbito outro cheiro no ar, outra força na luz, outra intensidade nas coisas. Como se tivesse a sensação de que a vida era misteriosa, de que havia um outro mundo, por detrás do mundi visível, não inteiramente separado, como uma outra dimensão. O que não deixava instalar-se o desespero nem o tédio, nem sequer as ligeiras frustrações do dia-a-dia. Porque de repente o mais pequeno gesto, sacudir um grão de pó da cortina, abrir os batentes da janela, ganhava outro sentido, como se escorregasse para o ilimitado(...) De algum modo estava assim a salvo de decepções e enganos, porque os seus olhos viam sempre, por detrás das coisas fictícias, ou simplesmente provisórias, o incalculável esplendor das verdadeiras.” (pp. 85-86)

La ligazón de los protagonistas con la realidad- simbolizada en el vínculo que establecen con el caballo- también será distinta. Mientras Vitória se deja llevar por el animal, sin percibir de un modo consciente el papel que cumple su propio cuerpo en esta relación, Jerónimo tiene una mayor percepción de esta ligadura que lo atraviesa fatalmente. El caballo se transforma simbólicamente en un instrumento que cifra el paso del tiempo y la cercanía de la muerte. La dificultad de alcanzar una armonía entre el animal y el cuerpo que lo monta es la imposibilidad de mantener un vínculo con la vida. Para Jerónimo montar a caballo es un medio de aproximarse a la muerte:

“Era de repente outra noite, disse Jerónimo. Porque ele não segurava os dias e o cavalo do tempo o derrubava. Caía de um cavalo enloquecido, num

lugar sombrio e descampado. (As patas ecoando sobre as pedras. O seu corpo arrastado convertido em chaga).” (p. 191)

Por otro lado, si el recorrido que los personajes intentan hacer es el mismo, Jerónimo y Vitória no comparten la misma montura. El caballo de Vitória es un animal diurno, un caballo del sol; Vitória vive en la luz que la enfrenta al mundo. Por el contrario, Jerónimo sólo desea mantenerse en la oscuridad simbólica de una noche que lo aleje de la realidad y donde solo le espera la muerte. Identificada la luz con la vida, y no pudiendo soportarla, Jerónimo desearía poder impedir el amanecer, mantenerse siempre lejos de esa luz que ilumina su fracaso: “Ela deveria ter vindo para a noite, pensou fechando os olhos. E a noite de ambos duraria para sempre” (p. 211). Por esta razón, en su nocturnidad, los caballos no pueden cabalgar, y por ello, se precipitan hacia el trágico final. La noche no obliga a nada, es el final de todo. Sin embargo, Jerónimo se encuentra arrojado a la vida, amenazado constantemente por la presencia luminosa de Vitória:

“Parar el sol. Os cavalos do sol. Segurar-lhes as rédeas, com mão firme. Saindo-lhes de repente ao caminho. (...)”

Bastaria esperar, dissera ela, e o sol nascía. Bastaria esperar, soube abrindo os olhos e sentido-se como um animal acochado pela luz. Ela avançava contra ele em triunfo, como todo o seu corpo despido, como se fosse o sol ela própria. (...) Porque ela lançava luz nos seus olhos e o forçava a enfrentar o que ele não aceitaria ver nunca-

Por isso ele teria de morrer, soube. Porque ela avançava contra ele e lhe trazia a morte- lhe trazia a morte- no instante em que o sol nascia.” (pp. 211-212)

La pretensión de Jerónimo es destruir el mundo: “Era isso que buscava, pensou, era isso que buscava embrenhando-se por matas e silvados, calcorreando vales e montes, saindo cada vez mais, nas madrugadas: dominar esse mundo fascinante e estranho, que, só por existir, o agredia.” (151).

Jerónimo se quita la vida acosado por la luz que le descubre su incapacidad para vivir.²⁵² La simbología del caballo no sólo proyecta en un plano metafórico las diferentes problemáticas existenciales de los dos protagonistas, sino que también proporciona una estructura narrativa, igualmente alegórica, sobre la que ordenar el proceso degenerativo de una relación condenada al fracaso. En un sentido más profundo, el fracaso que vivirán los protagonistas será también un fracaso existencial, el de la imposibilidad de relacionarse con la vida, que solo salva Vitória: “Mas era de manhã que ela chegava. Trazendo o dia claro. Porque ela era diurna, irmã do sol” (p.211).

Por otro lado, en el intento frustrado del protagonista masculino de dominar la luz se encuentra el deseo de dominio sobre la mujer. Sin embargo, Vitória, como un caballo en movimiento, no se deja apresar y no se detiene en su avance imparable, siempre en busca de espacios abiertos, llenos de luz, frente a la oscura reclusión que pretende Jerónimo en ella.

La falta de coincidencia en los planos espaciales proyectados en el texto es la principal causa de la incomunicación entre personajes que se mueven por los diferentes ámbitos delimitados. El encuentro no asegura la ruptura del silencio. Sin embargo, cuando el espacio lo habita un único personaje, la dialéctica del silencio se traslada al interior del personaje. Nos situamos entonces en la poética del espacio cerrado, que marca, desde el inicio, la escisión de mundo e individuo:

²⁵² La semántica luz/oscuridad no sólo se vincula a la vida y a la muerte, sino también a la oposición libertad/dominio: “Jerónimo, o herdeiro da Casa, é, pelo contrário, um ser nocturno, que desde a infância recusa a actividade e a vontade de descobrir, que caracterizam a prima. Vitória decide, por isso, viver pelos dois e acredita que conseguirá levá-lo a amar a vida. Jerónimo mantém com Vitória, desde a infância, uma relação de domínio e de perversidade.” El fracaso de Jerónimo al intentar someter a Vitória- y con ella, la forma de vida que se opone a él-, la imposibilidad de que luz y oscuridad coexistan en un mismo espacio, solo puede resolverse con la extinción de uno de ellos: “Sonho de anulação dos outros, de anulação do tempo, de anulação da vida. Sonho que acabou por se concretizar na autodestruição.” Ana Teresa Diogo, “O Cavalo de Sol”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Jul. 1991, pp. 258-259.

“Ahora bien, todo espacio cerrado puede mostrarse ambivalente pues lleva también implícito el sentido de la discontinuidad, de la separación con el mundo exterior, y así, de puramente defensivo y protector, podemos verle transmutarse en hostil y amenazador, en fuente de innumerables peligros en la oscuridad de la noche”²⁵³

Los espacios cerrados excluyen a los interlocutores, al aislar al protagonista. Además, la inmovilidad imposibilita la búsqueda de un oyente. Los cuentos de Maria Judite de Carvalho están protagonizados por personas que acaban reducidas a la extensión mínima de un espacio interior. Los escenarios en que se mueven son, principalmente, las estancias de sus casas, el escritorio de una oficina, y, con frecuencia, el limitado espacio de una habitación. Personajes inmóviles, sentados en el borde de la cama, apoyados en la cómoda, recorriendo las habitaciones al mismo tiempo que recorren su pasado, construido también entre paredes que encierran y aíslan sus vivencias. Deambulando entre los muebles de una casa que sienten vacía, los personajes de Maria Judite de Carvalho se mueven siempre pensativos, perdidos, ignorados hasta detenerse y convertirse, también ellos, en un objeto más. La reducción del espacio es, además, progresiva. Isabel Cristina Rodrigues habla de este *universo concentracionário* de la autora en el que espacio contrae sucesivamente su tamaño:

“A sufocação de casulo que emana dessa espécie de arena doméstica formada por grande parte das narrativas da autora materializa-se, pois, na instituição da casa e dos seus duplos como espaço de simbólica consolidação do cerceamento vivido pelas personagens. Como um jogo de bonecas russas, onde a maior alberga, num abraço de asfixia e proteção, as figuras de menor dimensão, a casa torna-se, nos contos de Maria Judite de Carvalho, num espaço de clausura parcelarmente redutível a espaços cada vez mais pequenos (como o quarto e o aquário), os quais, mau grado o seu reduzido tamanho, acabam por

²⁵³ Antonio Bueno García, “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo”, *Escritura Autobiográfica*, Joré Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (Eds.), Madrid, Visor, 1993, p. 119.

ampliar, com a concentrada verdade de que são corpo, a alargada propriedade do espaço que representam (a casa).”²⁵⁴

Isabel Cristina Rodrigues estabelece además una correlación entre la “conformação silenciosa do espaço na obra juditiana” y el comportamiento verbal del personaje. Es decir, la reclusión del personaje en el reducido espacio de la casa implica el rechazo del movimiento exterior del habla. Así, la autora describe las “duas modalidades de textualização retórica do silêncio” en la obra *Maria Judite de Carvalho*: “a evidência da fala como signo desviante da verdadeira dicção (cujo trajeto aritulatorio não transcende nunca a esfera autocomunicativa do eu) e a virtualidade do diálogo como possibilidade única de transmissão do dizer.”²⁵⁵ La primera de estas modalidades denunciaría el fracaso de la palabra por la imposibilidad de entendimiento con el otro, lo que explicaría que la comunicación se limitase a una dimensión autocomunicativa, tal como señala Isabel Cristina Rodrigues. La segunda modalidad, en la que el diálogo se postula como la única forma de intercambio posible, denuncia el “desequilíbrio vocabular” de los personajes, ya que no comparten las mismas habilidades de comunicación. Este hecho motiva que uno de los personajes se recluya en su silencio, en un estado de “endogenia comunicativa” que “transforma o outro em alguém invariavelmente diluído na imobilidade disursiva”.²⁵⁶ Así, la protagonista de “Tanta gente, Mariana” expresa el deseo de excluir al otro y volver a su reclusión: “É quando as vejo, quando lhes ouço as vozes verdes que fecho a janela e dou de novo entrada na minha vida, que é só minha e se passa dentro do meu quarto.” (p. 40). Mariana llega a la conclusión de que ese muro no es su responsabilidad, pero sí un destino que no puede eludir:

“Eu às vezes ia por uma rua larga, a ver o caminho livre e dava de súbito, inesperadamente, com uma parede. Já era tarde para recuar e então tinha de

²⁵⁴ Isabel Cristina Rodrigues, “Coração imóvel: silêncio e incomunicabilidade em *Maria Judite de Carvalho*”, *Maria Judite de Carvalho, Palavras, Tempo, Paisagem*, Paula Morão y Cristina Almeida Ribeiro (org.), Famalicão, Edições Húmus, 2015, p. 19.

²⁵⁵ Op. cit., p. 21.

²⁵⁶ Op.cit., p. 24.

procurar de qualquer modo sair dali ou então desistir e deixar-me ficar. Não era eu quem construía o muro, não era eu também quem adiantava o tempo. Tudo lá estava, preparado para a minha chegada, à minha espera. A vida neste quarto dura há cinco anos e é a única possível” (p. 41)

La destrucción de la palabra será, en última instancia, la destrucción del personaje, porque el encerramiento que anula el exterior implica la imposibilidad de reconocimiento: “O mundo é de repente um amontoado de coisas estranhas que vejo pela primeira vez e que existem com uma força inesperada.”²⁵⁷ Este encierro se hace, además, definitivo: “De vez em quando sinto medo, mas o quarto protege-me. Quando há pouco fechei a porta, senti que ela fazia um ruído diferente, que não ficou em suspenso como habitualmente, mas que estacou no silêncio como um ponto final.”²⁵⁸

En las tres autoras podemos encontrar textos donde un espacio cerrado, convertido en cristal, se convierte en el símbolo de una vida igualmente cristalizada. En el cuento de Maria Isabel Barreno, “Os Tempos Cruzados” la protagonista visualizaba el espacio en el que se desarrollaban las relaciones humanas como “esferas” independientes; en el cuento de Teolinda Gersão, “O Leitor”, el protagonista está encerrado en la cabina de un metro y ve como igualmente la gente entra en los vagones para encerrarse como él en un espacio reducido; en “As Palavras Poupadas”, de Maria Judite de Carvalho, la protagonista observa los peces de un acuario, símbolo de su propia existencia encerrada en un aislamiento esférico sin salidas.

Una imagen muy similar podemos encontrar también en el cuento “O Aquário”, del libro *Flores ao Telefone*, de Maria Judite de Carvalho, donde el acuario simboliza de nuevo una existencia aislada, cerrada en límites circulares que anulan el principio y el fin en un único punto, y cuya transparencia permite ver y ser visto, pero sólo desde el aislamiento y la incomunicación del vidrio:

²⁵⁷ Maria Judite de Carvalho, “Tanta gente, Mariana”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, p.16.

²⁵⁸ Op. cit., p. 24.

“O fim da tarde dava uma estranha profundidade às coisas e ela era simplesmente uma coisa, uma imagen qualquer apagada, a boiar na escura transparência das águas tristes e solitárias do seu aquário pessoal”²⁵⁹

Ya hablamos del significado del movimiento fluctuante de un objeto abandonado en el agua. La imagen de estancamiento que evoca se refuerza ahora con la acotación que imponen las paredes de vidrio. El personaje, a pesar de estar encerrado, puede ver a través de la transparencia del cristal la vida discurriendo al otro lado, adonde él no puede llegar.

Por último, en la novela *O Silêncio*, encontramos de nuevo la imagen de un espacio pequeño de cristal que aísla y encierra a las personas:

“E enquanto se espera o silêncio cresce, vai ficando sempre mais denso e mais pesado, e algumas pessoas começam a ficar inquietas, porque de repente percebem que estão bloqueadas, dentro de caixas de vidro, o universo é um conjunto gigantesco de sucesivas caixas de vidro, e elas apenas transitam, ou são transportadas, de umas para as outras, casas, escritórios, autocarros, hospitais, aeroportos, aviões, transatlânticos, (...) e o mundo que não tocam mais vem até elas apenas em imagens, dentro da televisão-caixa-de-vidro.”
(p.39)

Cada una de estas imágenes tiene en común la representación de un espacio traslúcido pero cerrado, donde el cristal permite ver y ser visto, pero siempre desde la conciencia de habitar un lugar reducido, sin salidas, sin otro horizonte que la opresiva circularidad de ese espacio que encierra y anula al individuo que lo habita.

El espacio cotidiano amenaza también con anular la identidad de la mujer cuando solo puede vivir el ámbito doméstico desde las obligaciones diarias. Dentro del libro *Contos Analógicos*, de Maria Isabel Barreno, en el cuento “O Ser”²⁶⁰ se establecen dos cronologías diferenciadas, el tiempo en el que la protagonista debe ocuparse de

²⁵⁹ Maria Judite de Carvalho, “O Aquário”, *Flores ao telefone*, Ovar, Portugália Editora, 1968, p.105.

²⁶⁰ Maria Isabel Barreno, “O Ser”, *Contos analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, pp.101-102.

las tareas domésticas y el tiempo libre donde poder realizarse. Sus obligaciones diarias no la identifican y es en las ocupaciones del ocio donde espera encontrar su verdadero ser. Sin embargo, cuando el anhelado tiempo libre llega, no sucede nada, ya que todo parece estar desocupado:

“Depois achou excessivas estas suas ocupações dos tempos livres. Não eram bem excessivas, eram decepcionantes: como se esperasse um acontecimento que não acontecia, como se procurasse qualquer coisa que ficava sempre encoberta.” (p. 101)

El tiempo que trata de dedicarse a sí misma, a sus inquietudes y necesidades, no da resultado alguno. Nada se manifiesta en ese otro espacio abierto porque la mujer llega vacía del exterior. La protagonista teme entonces que el hastío revele su propio vacío. Reacciona ante él intentando habitarlo, desde la creatividad. Si puede crear algo en él, podrá instaurar un principio, un lugar donde también ella podrá resurgir:

“Isto ainda foi insuficiente: o tédio invadia-a. Desmembrou o tédio: medo de se encontrar a si própria, inibição de criatividade. Assim tudo a aborrecia, e era preciso tapar os buracos por onde espreitava o vazio do seu eu.

Reagiu. Disse a si própria: o meu eu não é vazio, e eu tenho suficiente criatividade em mim para me recriar.” (p. 102)

Sin embargo, después de salir de las obligaciones diarias, el tiempo y espacio que restan son demasiados pequeños. La energía que le queda está agotada: “Sentada, viu todas as suas energias espalhadas durante o dia, correndo.” (p.102). La acción constante que domina la primera parte del día identifica la movilidad con la obligación de las tareas domésticas. Este es el único movimiento posible para ella, siempre dedicado a los demás:

“Ela levantava-se a correr, tomava o pequeno almoço, arranjava-se, tratava dos pequenos almoços do marido e dos filhos, fazia as camas, e ainda dava uma limpeza pela casa depois de lavar a loiça, sempre a correr. Levava os filhos à escola, ia para o emprego, fazia as compras no intervalo do almoço, e

quando voltava a casa, à tarde, começava logo a tratar do jantar, enquanto punha a roupa na máquina e engomava e cosia.” (p. 101)

El tiempo libre que queda para ella al final de la tarde se identifica con la inmovilidad: “sentou-se e esperou que sua criatividade se manifestasse” (p. 102). Sin embargo, otro elemento viene a definir este tiempo personal: el silencio. Finalmente, cuando la protagonista toma conciencia de que su identidad se agota en el quehacer diario, se revela el alcance de su verdadera creación. La recomposición diaria de las tareas domésticas es el único acto, el único acontecimiento posible. Y esta (re)creación constante es un acto que se deshace en el silencio de lo que no tiene el reconocimiento ni el acompañamiento del otro. Los poemas “que fizera, no seu interior, reequilibrando suas energias esvaídas” (p.102) , son la muestra de esta poética imperceptible e instracendente: “Sua criação estava completa: era um inaudível murmúrio sob o quotidiano, correndo.” (p.102).

El espacio doméstico aparece como el lugar de anulación por excelencia. La mujer queda atrapada en él al tratarse de un espacio mecanizado, donde todas las acciones están ya previstas y asignadas, sin margen para la acción individual. Maria Isabel Barreno, desde el esquema arquetípico de los cuentos tradicionales- en el que la ruptura de roles es más difícil-, expone la necesidad de salir de ese espacio para lograr la libertad y realización personal. En “A filha do mercador”, el protagonismo comienza en un personaje masculino. Sin embargo, cuando el protagonista desaparece, la hija, tradicionalmente obediente y pasiva ante los dictados paternos, decide asumir un rol masculino ante la ausencia del padre. De esta forma la joven puede acceder a un mundo tradicionalmente vedado a las mujeres: el mundo exterior, con la posibilidad de viajar, comerciar y moverse libremente fuera del ámbito doméstico. La conquista de este papel, y de un nuevo espacio, sitúa la historia en un contexto actual, en el que la mujer puede por primera vez romper la inmovilidad a la que siempre ha estado condenada:

“Era uma vez uma jovem, filha de um mercador, que, na ausência de seu pai, se tornara mercadora; ou antes mercador, uma vez que só vestida de homem conseguia exercer o seu comércio. Quando o pai regressou, a filha tentou demonstrar-lhe as mudanças inalteráveis de sua vida.

- Não, meu pai, não poderei voltar a viver como minha mãe, reclusa no fundo duma casa, desconhecida de todos, só existente aos olhos do meu marido (...) Deus não nos criou para nos olhar. A imobilidade no escuro não é o nosso destino, talvez seja dos ratos.”²⁶¹

La mujer que no tiene la posibilidad de trascender el ámbito doméstico – o no lo desea- vuelve la mirada al interior. Allí está su universo, limitándola en su reducida extensión. Es por ello que la mujer, como señalábamos en la parte introductoria de nuestro trabajo, comienza una introspección del espacio, ya que la casa se convierte en una proyección externa de la conciencia. Esta operación nos interesa especialmente por cuanto supone una vivencia especial del silencio, ya no considerado como una agresión- expresión de soledad o vacío-, sino como un elemento integrado en el proceso de amplificación de la realidad inmediata, al que favorece aumentando la capacidad perceptiva del sujeto.²⁶² No importa tanto lo que el objeto es sino lo que el sujeto es capaz de ampliar en él. Comienza así una poética del espacio interior, donde el silencio es límite que se rompe para desbordar la extensión de todo lo que habita en él.

5.2. El universo bajo la alfombra. El espacio interior como prolongación del mundo.

El ámbito doméstico ha representado secularmente para la mujer la imposición de un espacio cerrado en el que todos los objetos y movimientos están ya marcados. Entre ellos, la mujer cumple una tarea de mantenimiento de orden. La permanencia en ese espacio y la ejecución de la función que le ha sido asignada agota todas sus

²⁶¹ Maria Isabel Barreno, *O Círculo Virtuoso*, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 60-61.

²⁶² Ramón Andrés se aproxima a este concepto del silencio como una operación de la conciencia que favorece la apertura de significados poco evidentes a la percepción objetiva del objeto. Para el autor el silencio: “Es, antes que otra cosa, un estado mental, una mirada que permite captar toda la amplitud de nuestro límite y, sin embargo, no padecerlo como línea última. Estar sosegado en lo limitado es tarea del silencio. No viene a transformar ni a desplazar la realidad, sino a sembrar vacíos en ella, aberturas, espacios en los que cifrar lo que por definición es intangible y que, pese a todo, nos alberga.” Ramón Andrés, *No sufrir compañía*, Madrid, Acantilado, 2010, p. 11.

posibilidades. A pesar de la anulación de la identidad por la obligación de cumplir una tarea excesiva, y del desplazamiento casi absoluto del tiempo personal por el tiempo de dedicación a los demás, existe la posibilidad de una vivencia muy distinta del espacio doméstico. El vínculo libre con el espacio de la casa se establece cuando está exento de la obligación y la responsabilidad de asumir una tarea doméstica repetitiva. Cuando es el individuo el que puede establecer su ritmo y la vivencia de la casa se vuelve libre y personal, el espacio doméstico se aproxima al espacio de la creación. Bachelard indaga en esta posibilidad:

“¿Pero cómo dar a los cuidados caseros una actividad creadora?

En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal, en cuanto se hace fenomenología lustrando un mueble viejo, se sienten nacer, bajo la dulce retina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece todo. Da a los actos más familiares un valor de iniciación.”²⁶³

Esta nueva poética del espacio y del objeto descrita por Bachelard permite descubrir una vivencia diferente del ámbito doméstico. El objeto y el lugar ya no se definen por su función sino por su relación y vinculación con el individuo que se aproxima a él. El objeto y el espacio proyectan una vivencia que sólo el hombre puede reconocer y recuperar. Desde ella, espacio y objeto consiguen su identidad. Es una vivencia en la que ha participado y desde la que trasciende su materialidad, al insertarse en una cronología, en un acontecimiento. El hombre, con el uso y el cuidado del objeto, lo modifica. La nueva apariencia que nace de la mano del ser humano lo hace reaparecer, surgir del escenario que lo ocultaba. De esta manera, es posible encontrar en la superficie de la cotidianidad la extensión inagotable de una nueva realidad.

Virginia Woolf hablaba de este posicionamiento capaz de descubrir realidades más profundas. A propósito de las cualidades destacables de una novelista, identificadas en la ficticia figura de Mary Carmichael, Woolf señala una sensibilidad:

²⁶³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 99-100.

“muy amplia, ávida y libre, que reaccionaba prácticamente al toque más imperceptible. Se recreaba, como una planta recién brotada, con cada visión y sonido que le salía al paso. También se movía, de modo muy sutil y curioso, por entre cosas desconocidas o nunca registradas; se encendía al contacto de pequeñas cosas y mostraba que quizá no eran tan pequeñas después de todo. Sacaba a la luz cosas enterradas y le hacía uno preguntarse qué necesidad había habido de enterrarlas.”²⁶⁴

Estas “dotes de alta categoría” que Woolf refiere permiten a un novelista el hallazgo de lo pequeño para amplificar en esta pequeña e inédita realidad el mundo. Una extensión posible porque el alcance del significado no guarda relación directa con el tamaño de su significante. Más adelante la autora vuelve sobre la cuestión de la realidad y el modo de situarse ante ella:

“¿Qué se entiende por ‘realidad’? La realidad parecer ser algo muy caprichoso, muy indigno de confianza: ora se la encuentra en una carretera polvorienta, ora en la calle en un trozo de periódico, ora en un narciso abierto al sol. Ilumina a un grupo en una habitación y señala a unas palabras causales. Le sobrecoge a uno cuando vuelve andando a casa bajo las estrellas y hace que el mundo silencioso parezca más real que el de la palabra. Y ahí está de nuevo en un ómnibus en medio del tumulto de Piccadilly. A veces, también, parece habitar formas demasiado distantes de nosotros para que podamos discernir su naturaleza. Pero da a cuanto toca fijeza y permanencia.”²⁶⁵

Aquello a lo que llamamos realidad no puede, por tanto, reducirse a una definición, de ahí la desconfianza que genera cualquier intento de aproximación terminológica. La realidad, de la que tanto se ha ocupado la reflexión filosófica desde la fenomenología, no es tanto, desde el punto de vista que aborda Virginia Woolf, la manifestación física de un objeto o un acontecimiento como el significado que un determinado sujeto puede crear en cualquier elemento o ámbito que pertenezca a ella. El novelista, dotado especialmente para el descubrimiento de cosas

²⁶⁴ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pág. 126.

²⁶⁵ Op.cit., p. 148.

“desconocidas o nunca antes registradas”, es quien puede sacarlas a la luz. Ese concepto de “desenterrar” lo oculto en las realidades más nimias es al que nos aproximamos en esta poética del espacio interior. No pasamos por alto la advertencia de la autora en el intento de aproximación a este otro sentido de la realidad. Por un lado, Woolf destaca la mayor impresión que puede producir el mundo silencioso respecto a la palabra en la captación de la realidad- una observación que nos lleva a cuestionarnos, de nuevo, sobre el papel del silencio en este descenso hacia realidades menos evidentes-. Por otro lado, la autora advierte la distancia que puede haber entre el sujeto y estas realidades “demasiado distantes de nosotros”, por lo que su intelección no será siempre accesible. En cualquier caso, interesa, como primer movimiento de aproximación, el interés por descubrir su significado y valor.

Volvemos al ámbito doméstico para indagar qué parte de estas realidades ocultas pueden descubrirse en él. Como Bachelard indicaba, es necesario, desde la conciencia, un movimiento individual y libre sobre el espacio y el objeto para poder volcar en ellos una interpretación personal, a partir de las impresiones y vivencias obtenidas en una nueva forma de relacionarse con estas dos dimensiones físicas que rodean al ser humano. Debe haber, por tanto, una apropiación personal del espacio para que el individuo opere en él desde su intelección.

Agustina Bessa-Luís refiere las palabras de J.L Aranguren que señalan la libertad como una actitud personal antes que política, pues el bienestar y la independencia no pueden ser otorgados por ningún régimen político, por más que pueda contribuir a alcanzarlos. A partir de esa reflexión, la autora considera que la libertad pasa por la responsabilidad individual, volcada en el espacio individual y personal:

“Usar de direitos não quer dizer exactamente ser livre; pode mesmo significar compromisos enormes com novas leis de escravidão. Só uma educação, como supremo empreendimento de uma sociedade, educação em que o conhecimento dos dons negativos e positivos entra por igual em linha de conta, pode produzir liberdade. Sobretudo a liberdade como responsabilidade- a responsabilidade do nosso pequeno mundo pessoal e obscuro e que parece imprestável tantas vezes e que não tenta a imaginação das pessoas. Eu acho que as mulheres, por serem mais capazes de cumprir fielmente a rotina das suas

ocupações, de serem capazes de superar melhor o tédio e de conviver com insignificantes realidades, parecem mais livres”.²⁶⁶

Es esta mayor y mejor convivencia con el vacío de lo insignificante lo que permite su trascendencia. La mujer, obligada a esta convivencia durante más tiempo, resuelve mejor la agresión del tedio y la nada que produce la reclusión en espacios pequeños donde los mínimos acontecimientos de lo cotidiano suponen la única experiencia vital posible. Muchas mujeres han sido capaces de ampliar desde ellos sus reducidos horizontes. En este movimiento de ampliación, la mujer expande su conciencia, para abolir en ella el espacio físico que la reduce. El mundo de la mujer comienza en esta intimidad del hogar, en los espacios mínimos que conforman una casa. Regresamos de nuevo al ensayo de Virginia Woolf a través de las palabras de Béatrice Didier:

“Si l’on se réfère à des ouvres romanesques de Virginia Woolf, on y retrouvera cette thématique obsessionnelle de la chambre-prison et de la chambre-refuge, de la chambre créatrice et créée à la fois par l’imagination de la romancière. Dans *Une chambre à soi*, Virginia évoquait l’infinie variété des chambres possibles.”²⁶⁷

Es en el interior de la casa donde todo comienza su irradiación. Es también el lugar donde las vivencias se encuentran para condensarse y emerger como un todo que pueda ser entrevisto y revisado. Esta proyección necesita de un espacio cerrado donde el individuo pueda enfrentarse a lo acontecido y prolongar desde ahí su significado. Un movimiento que no busca la regresión, sino progresar desde los límites abolidos. Virginia Woolf establece el límite preciso del cuarto como el centro del mundo interior desde el que se proyecta el individuo:

“Et la chambre pour elle, comme pour Proust, est ce lieu privilégié, parce qu’elle est l’image même de la conscience: sa représentation spatiale (...) Toutes ces chambres n’en forment finalement qu’une, peut-être toujours la même d’un

²⁶⁶ Agustina Bessa-Luís, *A Condição da Mulher Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1968, p.44.

²⁶⁷ Béatrice Didier, *L’écriture-femme*, París, Presses Universitaires de France, 1981, p.239.

roman à l'autre: la chambre fondamentale de Virginia, celle de la naissance et de la mort. Cette chambre qui est aussi l'inconscient- et le sommeil de Jacob est symbolique (...) L'écriture commémore sans fin la morte et du même coup transcende la mort. La chambre est à la fois le lieu où le temps se déroule et où est transcendé, puisquelle est le lieu où l'identité se perd et se retrouve."²⁶⁸

El espacio íntimo es entonces el lugar privilegiado para la individualidad porque puede representar físicamente la imagen de la conciencia. La importancia de la casa y del objeto es que en ellos pueden suprimirse, como veremos, las dimensiones del espacio y el tiempo, lo que permite la (re)construcción de la memoria, la vivencia y la identidad, despojadas de las percepciones que impone su inserción en un eje espacio-temporal perteneciente a un mundo exterior al individuo, y no siempre compartido por él. La extensión del espacio interior nace, por tanto, de una ruptura del límite. Las distintas formas de transgredir las barreras impuestas en la realidad espacial es lo que vamos a intentar esclarecer.

En la narración, una forma inmediata de amplificación del espacio se consigue con la introducción del elemento fantástico. Cristina Robalo Cordeiro relaciona la aparición del elemento fantástico en la narrativa con un momento de superación de la preeminencia del mundo exterior como primer criterio "dos elementos de figurativização da novela".²⁶⁹ Las razones de esta superación tienen que ver con un modo distinto de percibir la realidad:

"Há pois uma lógica da 'dé-réalisation' que desenha o mundo como algo que escapa e se escapa, se funde e se confunde, e onde a referência não pode ser senão **problemática** e **ilusória**, pois que ela implica o outro, a alteridade absoluta. (...) É assim, e na linha (já referida) do pessimismo, que a novela se torna forma de acolhimento privilegiado do **sobrenatural** e do meta-empírico. Modo de reacção ao excesso de optimismo do pensamento científico, força de cepticismo face às pretensões da razão e aos vigorosos meios de conhecimento

²⁶⁸ Op.cit., pp. 239-241.

²⁶⁹ Cristina Robalo Cordeiro, *Lógica do incerto. Introdução à teoria da novela*, Coimbra Codex, MinervaCoimbra, 2001, p. 184.

que ostenta, o fantástico, reafirmando a prioridade do subjectivo na apreciação do mundo, traduz uma crise de percepção que diz o desconcerto de um mundo onde já nada parece evidente.”²⁷⁰

La realidad no se presenta unívoca porque hay elementos que forman parte de ella que escapan una y otra vez a la comprensión del hombre. Los aspectos que no pueden ser abordados- las formas más radicales de la alteridad- y aquellos que no proceden de un mundo exterior, sino de la subjetividad del sujeto que se sitúa ante él, llevan a la entrada de otros elementos- que no se supeditan a la lógica exterior ni a la referencialidad inmediata del mundo conocido y asimilado por el individuo- en el texto. Esos mundos ya gozaban de una construcción textual, por lo que la inserción del elemento fantástico requiere de una nueva narrativa que subvierta las relaciones estructurales y lógicas que tenía asumidas en su configuración como género.

Los estudios del grupo de Hamburgo sobre la narración paradójica identifican lo fantástico como un elemento de transgresión, al enfrentar dos dimensiones que, en principio, se contradicen y excluyen mutuamente:

“Se puede postular que lo fantástico presupone invariablemente un acto de transgresión (...) Este concepto de transgresión, en el nivel de la historia, se puede definir como la superposición con motivación o sin ella de modo momentáneo o definitivo, de dos esferas A y B en principio independientes y sin ningún punto de contacto posible entre ellas.”²⁷¹

La exclusión que aparentemente fuerza la convivencia de opuestos puede resolverse en una posibilidad de integración gracias a que estas superposiciones implican la anulación de fronteras entre “el aquí/allá, el antes/ahora/después y el yo/otro.”²⁷² Desde esta abolición de límites se establecen otras formas de relación

²⁷⁰ Op.cit., p. 185.

²⁷¹ Herminia Gil Guerrero, “Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos”, Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. ‘Normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 2006, p. 183.

²⁷² Ibidem, p. 183.

entre diferentes realidades, que pueden, a partir de esta nueva forma de asociarse, ser incluidas conjuntamente en el texto: “Así, la paradoja ayuda a ampliar el conocimiento del mundo y de la vida, porque incluye lo otro (...) La paradoja es una fuerza creativa, que basándose en la duda ataca lo convencional.”²⁷³ Para que el espacio de la narración se abra a esta nueva potencialidad de sentidos es necesario, por tanto, la abolición de las fronteras, el abandono de la escritura representativa que entiende la realidad como un todo aprehensible y cerrado en una lógica inamovible, y la entrada de la esfera de la alteridad:

“Estrechamente ligada al concepto de la paradoja es la idea del límite. La paradoja es una negación y/o traspaso del límite y el llegar a un área que no está determinada por la lógica. Es la inclusión radical de lo otro (...) En la ficción narrativa la paradoja se muestra cuando el texto deja el campo de la *mímesis* y de la verosimilitud”²⁷⁴

La cotidianidad se construye en el aislamiento del espacio interior, un vacío poblado por un único personaje que se convierte también en un objeto más, elemento activo de esa misma cotidianidad. La aparición del elemento fantástico plantea la posibilidad de transgredir el espacio, al suprimir los límites de la lógica narrativa. Lo interesante es comprobar cómo la inserción de un componente fantástico conlleva un vínculo con el silencio, ya que en muchos casos es un único personaje el que asume la aparición de ese elemento anómalo en la lógica del mundo conocido. En el libro *Os idólatras* de Maria Judite de Carvalho, una de las obras de la autora que más se aproximan al elemento fantástico, encontramos el relato “Os dias da cor de longe”²⁷⁵. El cuento narra la historia silenciada de la protagonista con un objeto fantástico que apareció súbitamente en el cajón de su mesita de noche cuando era una niña. La

²⁷³ Ingrid Simson, “El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi”, Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. ‘Normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 2006, p. 107.

²⁷⁴ Op. cit., 108.

²⁷⁵ Maria Judite de Carvalho, *Os idólatras*, Lisboa, Prelo, 1969, pp. 43-53.

relación de la protagonista con este objeto marca su forma de superponer una realidad sobre otra: el mundo exterior que queda al otro lado de la puerta cuando entra en su cuarto para encerrarse en él y el mundo interior que comienza a brotar inmediatamente después de su entrada en la habitación.

El relato establece desde el principio el umbral de estos dos planos narrativos que cierran un mundo dentro de otro. Hay una realidad que es necesario contener y mantener apartada de este modo- la realidad de la lógica-. La llave que gira en la cerradura permite sellar el umbral para impedir que el mundo de fuera se filtre en el de dentro. A partir de ese momento, la propia realidad material del espacio cambia, regresando progresivamente hacia su estado original, en un intento de recobrar su pureza original. La madera de los muebles, transformada por el hombre en un elemento vulgar sin significado, vuelve a renacer y se transforma poco a poco en árbol, en flor, en vida. Suprimido el objeto- es decir, la forma y función que el hombre le ha impuesto, olvidando su sentido orgánico original, surge la materia. Esta transición entre el mundo material y el mundo natural facilita en el relato el establecimiento del elemento fantástico. Todo se transfigura y cobra un significado nuevo. Cada detalle de la estancia, la más leve mancha o sombra presentes, adquiere una nueva identidad. Los nuevos elementos entrevistados permiten incluso una experiencia sensorial que puede percibirse con total claridad- la protagonista llega a aspirar “com prazer o aroma inexistente das flores imaginadas.”²⁷⁶ Esta transfiguración borra la funcionalidad del objeto para devolverlo a su origen natural:

“Os móveis, que, quando a mãe ou os irmãos por ali andavam durante o dia, eram simples móveis toscos, talhados em madeira- numa modesta madeira sen nome-, móveis nos quais era possível tropeçar, que era também possível ignorar, adquiriam imediatamente uma aparência viva e próxima. Apetecia tocar-lhes, acariciá-los; era o que ela fazia. E gostava mesmo de os imaginar a florir como no seu sumptuoso tempo vegetal. Flores, tulipas talvez, porque não? a crescerem, brancas e verticais sobre o tampo da cómoda, rosas sem espinhos

²⁷⁶ Maria Judite deCarvalho, “Os dias da cor de longe”, *Os ídólatras*, Lisboa, Prelo, 1969, p. 46.

a debruçarem-se da alta cabeceira da cama sobre o seu rosto, pétalas esvoaçando à simples aragem da sua respiração.”²⁷⁷

El tránsito que se inicia necesita primero desnudar el espacio de todas las atribuciones que le ha impuesto el hombre, desnaturalizándolo, desfigurándolo, para descubrir en él su verdadera esencia. Es necesario, por tanto, volver a habitar el espacio primigenio de la naturaleza, ahora descubierto en el espacio artificioso de lo humano: “Passeava, descobria o quarto, reencontrava-o”.²⁷⁸ El espacio del día arroja sobre todas las cosas una luz cegadora que cubre todas las superficies y les obliga a una apariencia y a una función que no les corresponde. En la noche se sumerge la forma diurna para poder descubrir el verdadero rostro de cada objeto: “De dia era um quarto como os outros, pouco acolhedor, feio até, mas a noite transfigurava-o.”²⁷⁹

La imposibilidad de compartir este espacio que solo existe para la protagonista-puesto que es ella la única capaz de descubrirlo-, agudiza el distanciamiento con el resto de la familia. La presencia de los otros no asegura el vínculo ni la comunicación. El silencio y la distancia se imponen, en un mismo espacio compartido, por la incompreensión mutua y la imposibilidad de entendimiento: “Eram estranhos com quem morava, sempre o tinham sido, e sentía-se desligada de todos.”²⁸⁰ Por otro lado, su familia atribuye el apartamiento voluntario de la protagonista a su falta de apego familiar e incluso a algún posible problema psiquiátrico, dado que la escuchan hablar sola encerrada en su cuarto. Nadie sospecha que este diálogo se establece en torno a un objeto, la misteriosa barra hecha de un extraño material que súbitamente apareció en su mesita una mañana al despertar, cuando la protagonista tenía ocho años. Ningún miembro de la familia supo dar una explicación sobre la procedencia de ese extraño objeto, que cae pronto en el olvido, salvo para la protagonista. La fascinación que

²⁷⁷ Op.cit., p. 45.

²⁷⁸ Ibidem, p. 45.

²⁷⁹ Op. cit., pp. 45-46.

²⁸⁰ Op. cit., 46.

siente hacia él comienza a crear un vínculo hasta lograr la comunicación con esa *otra realidad* que representa el objeto:

“E uma noite- Mea tinha dez anos e era domingo-, a coisa falou, e continuou a falar todos os domingos às dez horas. Não eram palavras que pronunciava; não eram mesmo sons que emitia. Ela tocava-lhe com a palma da mão e a coisa falava através da pele de Mea. E a menina compreendia tudo.”²⁸¹

A través de ese diálogo sin palabras y sin voz- es significativo que se trate de una comunicación silenciosa-, el objeto permite la comunicación con otro mundo, muy distante del suyo, al que ella en realidad pertenece y al que partirá algún día tal como le aseguran, “porque ela gostava dos seres inertes. Porque estava num mundo para ela errado onde não podia ser feliz (...) Porque dentro do seu quarto, conseguira ser escutada para além de muitas estrelas.”²⁸² Esta capacidad para poder ver vida en lo inerte, para abrir mundos en un espacio cerrado, es lo que traslada a la protagonista más allá de medio físico, aunque no pueda compartirlo porque nadie más puede salir de las limitadas fronteras del mundo conocido: “Sentia-se detentora do maior segredo do mundo, e o seu mundo era muito maior do que o dos outros.” Surge aquí esta idea de *extensión* del espacio interior que permite un conocimiento mayor de la realidad gracias a una comunicación sin palabras con un objeto. Esta comunicación silente, lograda con un entendimiento puro, inmediato, sin necesidad de ningún lenguaje como mediador, permite la trasposición de la protagonista a realidades que no son, estrictamente, las del mundo físico.

Finalmente esta transición entre límites culmina con la desaparición de la protagonista. El único lugar al que acude su familia a buscarla es al río, creyéndola ahogada, ya que a veces la veían sentada en la orilla, absorta, contemplado los pequeños objetos que arrastraba la corriente. El cuento acaba con el padre mirando esas mismas aguas. La imposibilidad del encuentro asoma una vez más, pues ni siquiera en el final la familia logra situarse en el mismo espacio donde la protagonista

²⁸¹ Op. cit., pp. 48-49.

²⁸² Ibidem, p. 49.

se encontra: “Olhava intensamente, raivosamente para o rio a abrir-se e logo a fechar-se; nunca olhou o céu anuviado, velando todos os seus mistérios.”²⁸³

En la obra de Maria Isabel Barreno el elemento fantástico está presente en algunos de sus cuentos. En el libro *Contos analógicos* varios relatos tratan, aunque de diferente forma, la dimensión fantástica, normalmente integrada en la cotidianidad del personaje:

“O olhar parte de factos banais, do quotidiano, para nos surpreender na descoberta e re-velação de enigmas inconciliáveis com a ordem aparente e lógica, ditada por mecanismos e leis que escapam à eficiência da lógica. Os seres, as personagens que povoam estes contos, são banais, seres que podemos cruzar anonimamente e que mergulham numa certa mediania do quotidiano.”²⁸⁴

En el cuento “A Rua Surpreendente”, el encuentro con el elemento fantástico no se produce en un espacio cerrado, sino en las calles de una ciudad para simbolizar la imposibilidad de alcanzar esa otra realidad que queda fuera del espacio cotidiano. La protagonista es un personaje anónimo que aprovecha los domingos, en los que su marido e hijos ocupan su tiempo en el fútbol o en casas de amigos, para pasear sin rumbo por la ciudad. Poco a poco llama su atención una calle, que no puede explorar porque debe volver a los quehaceres domésticos: “pensou em tudo o que tinha para fazer, em todas as pressas que a esperavam”²⁸⁵. Lo que le atrae de esa calle es esa posibilidad oculta que no logra nunca alcanzar: “As promessas que ela parecia conter estavam apenas relacionadas com a dificuldade em ser encontrada” (p.106). Cuando días después intenta volver a esa misma calle, inexplicablemente la calle ha desaparecido. Tiempo después vuelve a encontrarla pero en un emplazamiento diferente, un hecho que sucederá repetidas veces. De esta forma, un paseo cotidiano

²⁸³ Op. cit., p. 53.

²⁸⁴ José Manuel da Costa Esteves, “O Círculo Virtuoso de Maria Isabel Barreno: o acto e contar como processo em devir”, *Le voies du conte dans l’espace lusophone*, dirección de Anne-Marie Quint, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 55.

²⁸⁵ Maria Isabel Barreno, “A Rua Surpreendente”, *Contos Analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, p.106.

se convierte en un suceso fantástico que la protagonista no sabe cómo explicar, “como geralmente acontece quando nos sentimos fechados numa ocorrência inexplicável pela lógica habitual.” (p.106). La búsqueda se mantiene aunque se sepa irresoluble, porque el misterio y los significados ocultos que esa calle migratoria parece contener son suficientes para la ruptura de lo cotidiano. El espacio doméstico se extiende fuera de las fronteras de la casa en la persecución de un enigma indescifrable e huidizo que asegura la existencia de otras realidades diferentes a las habituales y que, una vez más, descubre un personaje femenino.

Otro ejemplo de la relación que se establece entre lo cotidiano y lo fantástico como expresión de otra lógica y otras formas de realidad posibles, se encuentra en el cuento “O Quotidiano”.²⁸⁶ Este cuento se estructura en las distintas partes del día, conforme a las actividades que la protagonista realiza en ellas. En cada tarea doméstica brota el elemento fantástico -vinculado al imaginario de los relatos tradicionales, con personajes como el gigante, el dragón, una vieja de gran nariz o un ladrón-.

La integración de estos elementos en la descripción de la cotidianidad de la protagonista se concreta en la imaginación de la mujer, espacio interior que actúa como puente entre la cotidianidad y el mundo fantástico proyectado. Sin embargo, a pesar de ser un proceso continuo, nadie más participa en él:

“Já todos a sabiam calada, já ninguém insistia para desvendar seu silêncio. Como poderia ela contar todas as frases e ideias que lhe passavam pela cabeça? Pedir-lhe-iam explicações ou continuações, que ela não tinha.” (p. 78)

La subversión de lo cotidiano en lo fantástico es constante: en un rostro anónimo observado durante un trayecto en metro de camino al trabajo, aparece la imagen de una anciana con una rueca que recuerda inevitablemente al personaje de la bruja de los cuentos tradicionales, quien tras un disfraz de amabilidad, esconde una

²⁸⁶ Maria Isabel Barreno, “O Quotidiano”, *Contos Analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, pp. 75-80.

oculta y malévolas intenciones. Esta transposición sugiere el miedo y la desconfianza que surgen ante las personas desconocidas que constantemente nos rodean en la calle.

Otras veces la transición entre la cotidianidad y el elemento fantástico se produce dentro del ámbito doméstico. La mancha de moho en una cortina muestra la forma de un dragón; el encuentro del jabón y la grasa cuando la protagonista friega los platos propicia una reflexión sobre la unión de contrarios que se unen para formar una nueva realidad:

“Irisadas gotas de sabão e gordura, explodindo, voltando.

As dialéticas do Universo

Síntese

Antítese

Azul

Síntese

Variação

Risco de regresso ao nada

Seguimento até à exaustão” (p. 79)

El final de relato presenta un nuevo límite- el sueño y la vigilia- que, una vez más, se confunden: “Vogou um instante nesse espaço estranho entre cá e lá, sentindo suas pernas, seus braços, um sobressalto, como se escolhesse o sonho. Adormeceu” (p. 80). El elemento fantástico en la narrativa de Maria Isabel Barreno es un instrumento de transgresión de límites, un medio para profundizar en la realidad y trascenderla, ampliándola en sus posibilidades y significados. Una forma de salvarse de la asfixiante banalidad de lo cotidiano que amenaza con asimilar a la mujer con su vacío.

Los procesos de trascendencia de la cotidianidad se dan en la soledad y en el silencio del personaje. Este hecho tiene que ver con la renuncia a la palabra, instrumento inútil para construir realidades, ya que se limita a referir una única

realidad- con la que la mujer no se identifica-. El relato “As palavras”²⁸⁷ supone una pequeña biografía de la palabra, que es también la del hombre. El texto comienza con el momento primigenio, cuando la palabra podía fundar nuevas realidades:

“Houve um tempo em que as palavras eram como portas. Sua enunciação abria pequenos buracos no mundo do real das coisas concretas e dos factos visíveis, que nos cercava, e dentro da palavra navegávamos num mar de sons e cores, cheiros, vagas memórias de situações passadas, conotações, dor e alegria”. (p. 59)

Esa apertura que lograba la palabra permitía el acceso a otras realidades. Una vez en ellas, la propia palabra, libre de reglas y convenciones, propiciaba distintas formas de relación y vinculación con cada ámbito descubierto, lo que, en última instancia, volvía a conseguir una extensión mayor:

“Com as palavras recriava-se o real: tendo a liberdade de mudar o lugar das coisas, e suas posições relativas, ignorando o espaço e o tempo, separando, nos actos, o gesto e o conteúdo, e fazendo as combinações de gesto e conteúdo mais variáveis, sobrepondo, numa mesma expressão, ternura e agressividade, medo e desejo (...) Desvendávamos o real poético, nosso país de destino.” (p. 59)

El camino que transitaba la palabra en su origen es el del acto poético, en el que la construcción de un significado se realiza desde la primera instancia posible, el espacio interior del individuo:

“Da mesma forma eran construídas as frases, nascidas das secretas ligações entre palavras no real poético. As frases enunciavam as relações entre sujeitos e objectos, e podiam mesmo distanciar o sujeito falador para fora do enunciado. Só a relação sujeito-objecto era expressa, múltipla e intrincada, e todos os actos que daí poderiam derivar formavam o mar das navegações de cada um.” (pp. 59-60)

²⁸⁷ Maria Isabel Barreno, “As palavras”, *Contos Analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, pp. 59-

Tras este primer estadio de creación absoluta, identificado con el espacio del mito, la palabra pierde su libertad, por lo que queda incapacitada para traspasar realidades:

“Veio depois o tempo em que as palavras caíram. Passaram a querer dizer o objecto enunciado, e nada mais para além disso. Todas as aberturas do muro do real aparente, das coisas e factos, se fecharam, e o real poético passou a ser uma memória ou um sonho, ainda enunciável por palavras justas, mas nunca mais revisitável.” (p. 60).

La inmediata consecuencia de esta pérdida se vuelca en lo cotidiano, que se vuelve “cinzento e chato, apenas definido em duas dimensões” (p. 60). Estas dos dimensiones imponen en el espacio una cronología que solo permite una forma de vivencia. El objeto también se reduce: “E as palavras já não queriam dizer formas muito variáveis de um objecto que só era definível por sua função ou persistência num lugar”. Poco a poco se está configurando el ámbito de lo doméstico, el espacio que habitará durante siglos la mujer, limitado y ordenado, en el que cada elemento cumple una función estricta y no trasciende el significado asignado: “e inventou-se a objectividade dentro das palavras, peso de chumbo que as fazia ir ao fundo” (p. 61). Llegamos así al tiempo de la ciencia, y la palabra se convierte en un instrumento dispuesto a analizar y reducir cada ámbito de la realidad. Esta disminución de lo real aproxima la vida a la muerte, dada la falta de espacio vital: “Esses dois pontos significantes de uma curva fechada aproximaram-se tanto que quase coincidiram. Pouca diferença havia entre a morte e o real cinzento em que as pessoas viviam.” (p. 61). La progresiva reducción de la existencia- circunstancia que sufren los personajes de Maria Judite de Carvalho hasta su destrucción- anula por completo el espacio de la búsqueda. El último estadio es el de la acción, que viene a reemplazar a la palabra por el interés económico que pueda rendir cada acto. Se renuncia así a la palabra y a sus posibilidades, encerrada en espacio que pueda ser controlado y en el que solo haya certezas, aunque el precio sea “uma perda da qual já nem lembramos o nome.” (p. 62). Por ello es tan necesario volver a romper ese límite creado por el hombre en torno a la palabra, aunque se haga, paradójicamente, desde el silencio. El inicio de toda ruptura parte, por tanto, del ámbito doméstico, máximo exponente del espacio cerrado.

En *Os guarda-chuvas cintilantes*²⁸⁸ la voz fragmentada de un diario que se niega así mismo rompiendo el tiempo, mezclando diferentes narradores, entrando y saliendo constantemente de su espacio narrativo, irrumpe para buscar la trascendencia definitiva del espacio y del lenguaje. La interioridad de la casa aparece como un lugar que no puede superarse: “Cresci com a paixão das portas. Havia muitas na minha infância, mas pertenciam todas à minha casa. Quando se abria uma vairava-se de quarto, mas ficava-se ainda aprisionado.” (p. 98). Finalmente, llega el día de la apertura: “Um dia descobri a porta que fazia sair da casa. Esse foi o dia mais belo: o mundo estava lá fora.” (p. 98). En el espacio abierto se busca la variación del punto de vista para intentar descubrir todas las realidades posibles. Sin embargo, la salida al exterior termina en el descubrimiento de un mundo tan organizado que todos los significados son comunes, convencionales y arbitrarios:

“Parti por todos os atalhos do vento. Havia pessoas e ruas, e de novo portas e casas, e significações convencionais nas luzes do tráfego.

Fiz exercícios de acrobacia, por amor dos pontos de vista: olhava por exemplo as nuvens no céu e as sombras das nuvens na Terra e o reflexo das nuvens na lua. Depois partia de avião e olhava as nuvens na Terra e a sombra das nuvens na lua. Ou sentava-me na lua e olhava as nuvens sobre a Terra e o céu.

Descobri outras camadas de existência e a qualidade arbitrária dos olhos. Verifiquei quanto Deus se devia ter divertido a organizar tudo isso.” (pp. 98-99).

La única posibilidad de evitar la rigidez del mundo es romper su orden y en la extensión abierta, inscribir la palabra y los nuevos significados que descubre:

“Mas podia ser igualmente interessante desorganizá-lo: muni-me de paciência e desmontei o universo. Desviei todas as coisas do seu carácter, arranquei todas ao seu curso ou ao seu uso, para construir novas hipóteses.

Tive a paixão das palavras. Com as palavras construí mundos. Eles tinham a extensão da minha boca.” (p.99)

²⁸⁸ Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, Don Quixote, 1997.

Sin embargo, el lenguaje está prendido fuertemente dentro del orden establecido por lo que no es posible su liberación:

“O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efectivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema.” (p.91)

De ahí que la relación entre las palabras y la realidad resulte tan difícil y cualquier intento de conseguir un vínculo, de crear un significado nuevo que dilate el mundo, fracase sucesivamente:

“As palavras como redes em que ela tentava prender o universo- as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía,

a dificuldade de ligar as coisas, o pé e a relva, o telhado e o muro, o sol e a casa, o autocarro e a árvore, a máquina e a sombra, o homem e o cão” (p. 89)

Ni siquiera en la escritura puede lograrse la creación de significados- “podría contar mil história, inventar mil histórias, pensou estendendo-se na relva, mas todas eran falsas, não existía nunca história alguma.” La sociedad no busca la ligación de los elementos que se encuentran en ella, todo intento de unirlos es un esfuerzo inútil y artificial: “Nada era um conjunto, era ela que se afadigava, correndo atrás das coisas, atando-as com fios em volta, dando-lhes sentidos que não tinham” (p. 90). Sin embargo, pese a todo, el impulso de la mujer se mantiene:

“Mas sempre as histórias, os sentidos, voltariam, o pé pisando a relva na direcção da casa, o cão correndo ao lado do homem, a sombra avançando, o sol caindo sobre a árvore, e sempre algures, algures, um coração batendo e ligando todas as coisas.” (p.90)

Este vínculo entre realidades a través de la palabra busca, en realidad, una forma de encuentro con el otro. Una coincidencia lograda en la armonización de la forma interior con la exterior. Cada descubrimiento parte del cuerpo, desde el espacio interior hacia la revelación de un mundo pleno de sentidos, donde todo se revela en la

luminosidad de un exterior que permite el movimiento- cavalo, água, sopro, navio, sangue, pássaros- y donde todo, al fin, se encuentra:

“Magnífico é o sol, a luz, o dia claro, o cavalo no prado e a água cintilante, o insecto de vidro e a erva transparente, e este sopro de calor em volta dos cabelos, e este anel de desejo em torno da cintura, volta ao mundo interior sem sair do seu espaço, descoberta do outro e de si com o seu próprio corpo, e o navio navegando pelo sangue, mais por dentro do sangue, para sul, e o meu corpo um novo continente com pássaros de sol de asas abertas sobre as margens de sangue onde me esperas, sobre as margens de sangue onde sempre me esperas” (pp. 82-83)

La búsqueda- que se identifica con una voz femenina- ya había comenzado mucho antes, desde una realidad que había sido previamente vaciada de sentidos para poder instaurar en su superficie los nuevos significados que han de surgir. Alejada del lenguaje de lo cotidiano que disuelve todo en su uniformidad, brota una forma de percepción más profunda, aplicada al descubrimiento de realidades silenciadas:

“Proclamarei que a ociosidade e a disponibilidade, o vazio interior, são a chave da criação e da beleza. Durante um mês inteiro não farei mais do que olhar a forma das nuvens ou as diferentes colorações dos vidros das janelas, às diferentes horas do dia, botões lavandaria sapateiro peixe-espada, sabão antibiótico piaçaba mãe dói-me o dente (“Mas eis que a linguagem de novo me prende em seu antro e vai dissolverme na sua universalidade anónima”) e também me ocuparei um mês inteiro a ouvir minuciosamente os ruídos da casa, o estalar das madeiras, no calor, ou verificar a sua mudança de espessura nos dias de chuva” (pp. 84-85)

Los personajes de Teolinda Gersão convierten la cotidianidad en una forma de resistencia, al abandonarse voluntariamente a la inercia que irradian los espacios interiores. Una espera que ansía el cambio, la ruptura o la afirmación sobre una realidad no elegida.

Cuando es imposible salir de la casa, se invierte el movimiento hacia dentro, compensando la inmovilidad del espacio con su transfiguración. Se intenta así una metamorfosis espacial que simule el cambio. De este modo, en la novela de Teolinda

Gersão, *O Silêncio*, la mujer que sueña Lúdia al comienzo de la obra se resigna a un espacio cerrado que, a pesar de todo, busca el cambio en un movimiento interior, en la certeza de que no es posible una ruptura mayor. Las variaciones se consiguen en la posición, el color, la mudanza de elementos ambientales y pequeños objetos:

“Oh, não, disse a mulher, que continuava profundamente mergulhada nas palavras, havia ainda muito mais coisas. Assim, por exemplo, o jardim variava, vestia-se de azul e de encarnado, de verde, castanho, e preto, vestia-se de verão e de inverno, de noite e de dia, de sol e de chuva e de outras coisas mais. Às vezes não se dava conta, tão depressa ele variava, passava de repente de canteiros de fúcsias para ramos sem folhas diante das janelas, era apenas como abrir e fechar os olhos de repente. Talvez porque a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ele voltava a cabeça para o sol ou para a chuva, às vezes nós queríamos brincar mais tempo no jardim, e gritávamos: casa, não te voltes ainda, para não ser já inverno, dizíamos isso e batíamos-lhe com ramos secos, e ela voltava-se mais devagar, ronronando como uma gata gigante. Em geral ela movia-se mansamente, era uma casa mansa, que parecia perfeitamente domesticada, apenas com uma leve frustração quando sorria, abrindo devagar a porta da entrada. Nunca ia para longe, mudava-se às vezes para mais perto ou mais longe do muro, mas ficava sempre dentro do jardim” (p.15)

Un espacio consciente de los límites que no podrá nunca abolir, preso en una reducida extensión que traduce el confinamiento de la mujer en el ámbito doméstico. El recorrido es tan corto que se agota apenas se ha iniciado. Para la trascendencia del silencio se necesita una apertura mayor, encontrar una primera hendidura para que el espacio cerrado se abra:

“a loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um alibi ingénuo e manso: rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias, e as pessoas não ficariam mais emparedadas enquanto olhassem, um modo liberto de olhar, desnudando, transformando subitamente as coisas, as casas como barcos, um pouco mais, se se olhasse um pouco mais, começariam a oscilar, a roupa estendida acenando ao vento como bandeiras, crianças debruçadas nas janelas-

vigias, as casas vogando sobre um céu de vidro, partindo na manhã clara, partindo ao meio a manhã clara-.”²⁸⁹

La mujer labra su hendidura en la realidad material que la rodea. Cuando el espacio y la palabra no se quiebran, el objeto procura la abertura deseada. Como en este último texto de Teolinda Gersão, la casa- y todo lo que contiene- se transforma en barco, objeto-arca capaz de cruzar el océano interior que desagua en el mundo de afuera.

5.3. El silencio material. La función del objeto en la escritura del silencio

Los objetos se integran entre los componentes físicos que forman parte del espacio narrativo. Cuando el escenario de la novela se sitúa en la casa, los objetos son el vínculo entre el personaje y la dimensión temporal y vital que contienen. Los objetos atesorados son la memoria material y externa del personaje, presencias físicas en representación de algo ausente, que recuerdan vivencias pasadas o a las personas a las que pertenecieron. Estar ante el objeto es dialogar con el tiempo, despertar significados antiguos, que se actualizan en el momento presente, destruyéndose, acumulándose o siendo reemplazados por otros.

Cuando los protagonistas viven solos, la relación que mantienen con los objetos que les rodean adquiere un mayor significado. Los objetos se convierten en presencias diarias que cobran entidad y que permiten establecer con ellos un modo de comunicación que trasciende la mera funcionalidad del objeto como instrumento.

El objeto como interlocutor, depositario de vivencias que no pueden ser entregadas ni compartidas con otros individuos, es una realidad presente en textos donde la soledad es la condición vital del personaje. Para ello debe cumplirse en el objeto una identificación con el personaje que proyecta sobre él sus propia conciencia. El objeto materializa cada pensamiento e intuición, pierde su propia identidad para erigirse como una abstracción capaz de metamorfosearse y adoptar los contornos que

²⁸⁹ Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lisboa, O Jornal, 1982, pp. 74-75.

cada proyección vertida sobre él le proporciona. Pese a su silencio, el objeto es una presencia reconocible, que ocupa un lugar en un universo acotado e interior. El objeto representa la continuidad, la inmutabilidad, la permanencia. El objeto sobrevive, resiste al tiempo. Desde su origen, contiene, además, como producción material del ser humano, una función específica que acota su significado y lo convierte en uno de los elementos más reconocibles del espacio interior. En su convivencia con el hombre se carga, además, de las connotaciones otorgadas por cada posesión, hasta convertirse en una extensión de aquello a lo que ha sobrevivido. Por ello, el objeto que pervive en el tiempo identifica al ausente.

Una poética del silencio, desde el espacio y el objeto que lo expresan, requiere construir el tejido que envolvía a hombre y objeto, encontrar la vivencia en la que ambos se hundieron y de la que solo salió indemne el objeto. En aquellos lugares en los que no fue un instrumento o una pieza ornamental sin relieve, el objeto actuó y conversó con el hombre, su presencia se erigió en el espacio para situarse en un mismo nivel comunicativo. Algunos textos destacan, precisamente, el diálogo del hombre que se dirige al objeto para lograr en él una comunicación con realidades escondidas en el tiempo, la apariencia o la anulación que les impone lógica. Realidades que, de otro modo, quedarían siempre silenciadas. El objeto, a pesar de su naturaleza silente, se convierte en un fármaco contra el silencio, porque el hombre le presta su palabra para que pueda revelar los significados que contiene. Este proceso de transfusión verbal se produce, esencialmente, por dos procedimientos. El primero y más evidente de ellos es la proyección. El individuo vierte sobre el objeto el espectro de una vivencia en la que se representa lo ausente- sea una persona perdida o la ausencia misma de interlocutor- y en la que intenta recuperar lo que no ya no existe o no ha existido nunca. La proyección puede también construirse sobre un significado hallado en la contemplación y vivencia íntima del objeto; de él irradia una constelación de complejas relaciones que integran impresiones, imágenes y experiencias- ya vividas o simultáneas al momento de la contemplación- y producen nuevos significados. El segundo de estos procedimientos implica el desdoblamiento del individuo que apela al objeto para depositar en él la imagen de un interlocutor. El objeto se convierte así en una representación física y externa de la conciencia que permite al individuo una

forma de diálogo. Una comunicación que el individuo mantiene, al mismo tiempo, con el objeto y consigo mismo.

La comunicación con el objeto solo puede producirse en el silencio. Por ello la intimidad del espacio interior y los escenarios de una evidente soledad del individuo propician este diálogo. En la narración, la comunicación entre el objeto y el personaje no puede desarrollarse bajo una forma dialógica pura. El objeto no responde de forma verbal. La palabra está siempre contenida, encerrada en el individuo. La comunicación, por tanto, es otra, al margen de la palabra directa que se emite para ser recogida y contestada. El discurso se proyecta desde el objeto pero se emite desde el individuo. Por ello, la narración del silencio del objeto se cumple, pese a todo, en la palabra.

En el cuento de Maria Isabel Barreno, "A Independência de Espírito"²⁹⁰, Clélia, la protagonista, ha elegido voluntariamente un modo de existencia solitario y aislado del mundo exterior. Clélia renuncia al exterior, "não por resignação, mas por descoberta" (p. 31). Este descubrimiento es el vacío de la palabra. La protagonista decide abandonarla porque "todas as conversas em geral eran amontoados de palavras" (p. 33), un cúmulo de palabras destinadas a la aprobación constante del otro. La protagonista "raramente tinha agora aquela sensação de encontro, de comunicação profunda", ni siquiera en la lectura. La atención se vuelve, por tanto, hacia la cotidianidad, único espacio libre de convenciones y normas. Allí, el individuo puede construir un mundo ritualizado y contenido en el gesto, que conduce al interior de cada realidad: "Clélia descobriu assim que gostava da solidão, das actividades manuais, lentas e absorventes" (p.32). Por este motivo, la protagonista prefiere conversar con las flores de su jardín, convirtiendo el diálogo en un modo de relacionarse con los objetos y elementos que construyen su vida diaria. Esta forma de entender la existencia y la comunicación con la realidad material que forma parte de la cotidianidad es también compartida por una vecina de la protagonista. Clélia descubre que su vecina también habla con los objetos:

²⁹⁰ Maria Isabel Barreno, "A independência de espírito", *Contos analógicos*, Lisboa, Rolim, 1983, pp. 31-35.

“Conversaram durante duas ou três horas. Clélia maravilhava-se com a vivacidade e a espontaneidade daquela mulher, nascidas de um genuíno contar de si, não se escondendo ela atrás das convenções da comunicação, detalhando o seu mais trivial e pessoal quotidiano. Clélia admirou-lhe a coragem, e a espantosa vitalidade, que a tudo se propagava; nada era maçador no seu mundo”²⁹¹

La comunicación entre las dos mujeres será posible no sólo por la especial relación que mantienen ambas con los objetos que la rodean, sino también porque la vecina de la protagonista, al igual que ella, utiliza el objeto como un medio de relacionarse con el mundo material del que se sirve para su vida diaria. La vecina de Clélia acepta la trivialidad de su existencia y la muestra sin el deseo de darle una apariencia más trascendente. Este es el sentido último del diálogo sin respuesta que mantiene con los objetos de su hogar: un modo de comunicarse con la rutina de su existencia, de asumir su soledad – voluntaria en el caso de la protagonista- y su existir diario. Simplificando la vida en su cotidianidad más elemental, lejos de las apariencias sociales, las dos mujeres consiguen acceder a un modo de existencia libre y absolutamente propio. La necesidad de construir una identidad para el otro que asegure la aceptación y el reconocimiento impide que el individuo pueda darse a conocer realmente. Del mismo modo, todo lo que se recibe de los demás es una imagen aparente, vacía. Comprender esta realidad es lo que conduce a las protagonistas a procurar un modo de existencia del que puedan formar parte. Y es la dimensión personal del ámbito doméstico el único espacio donde puede conseguirse una forma de vida libre y absolutamente propia. El vínculo con el objeto se convierte para el individuo en un vínculo consigo mismo. El objeto no puede mentir, ni construir un muro de apariencias. El objeto mantiene con su dueño una relación especular, ya que devuelve cada proyección sin alterarla. No niega ni desmiente ninguno de los significados que le asignan. Libre de la falsa retórica y la impostura, el objeto es un receptor perfecto:

“- E porque gosta tanto de falar com as coisas? Já pensou?”

²⁹¹ Op. cit., pp. 34-35.

A vizinha já tinha pensado. Respondeu sem hesitar:

- Porquê? Porque as coisas não me respondem, evidentemente.” (p. 35)

Otro texto que revela una especial relación entre el personaje y los objetos es el cuento “A Velha” del libro *Histórias de Ver e Andar*²⁹², de Teolinda Gersão. En este cuento la protagonista es una mujer anciana que vive sola y procura en su cotidianidad un modo de existencia diferente. Al igual que las protagonistas del cuento de Isabel Barreno, el personaje de “A Velha” comparte la creencia de que los objetos deben recibir un trato especial para conseguir de ellos los resultados esperados. Los objetos suponen una presencia real, una constante en la vida diaria de la protagonista, por lo que se establece con ellos un tipo de relación que trasciende su condición material:

“Não era só por economia que não comprava outro, era sobretudo porque não podia desfazer-se de quem sempre a tinha servido. Era-lhe tão familiar que quase podia conversar com ele.

Os objectos gostavam de ser tocados com mãos cuidadosas, e, para andarem bem²⁹³, tinham de ser estimados. Uma casa, mesmo pequena, tinha sempre uma volta a dar, e muito que se lhe dissesse. Era por isso que nunca se aborrecia.”

Esta creencia establece, entre el objeto y el individuo con el que se relaciona, la posibilidad de un intercambio, un diálogo que se manifiesta no en la palabra, sino en el gesto del individuo y en la acción del objeto.

Con la apropiación del objeto el personaje consigue también adueñarse de su vida y el modo de habitarla. Cuando el objeto se convierte en una presencia diaria

²⁹² Teolinda Gersão, *Histórias de Ver e Andar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 75.

²⁹³ La idea de que el objeto necesita recibir un trato cuidadoso para poder responder bien se expresa también en el texto de Barreno: “Ouvii citações dos monólogos da vizinha defronte de tachos e panelas, convidando-os a cozinharem bem, e defronte de vários outros objectos, louvando-os, insultando-os. Era um mundo animado, o da vizinha. E esta assegurava: -Quando eu não falo com as coisas elas não prestam.” (Maria Isabel Barreno, “A independência de espírito”, *Contos analógicos*, Lisboa, Rolim, 1983, p. 34).

transciende su naturaleza inanimada y cobra entidad en la vida de los protagonistas. En este aspecto, la relación entre el personaje y el objeto es también una relación entre el personaje y su soledad. La ausencia de otras personas fortalece la presencia de todo lo material, ya que las relaciones y vínculos que puede establecer el protagonista se limita a su entorno inmediato.

En los cuentos de Maria Judite de Carvalho todos los objetos relacionados con personas ausentes son el único vínculo que queda entre el protagonista y esas personas perdidas por el tiempo o la muerte. El cuento “As Impressões Digitais”²⁹⁴ es un verdadero inventario de sonidos del silencio, donde el objeto expone los vínculos perdidos.

El relato comienza con la supresión del sonido, signo de vida en los textos de Maria Judite: “Havia três meses que tudo mudara. Vozes de sempre- de quase sempre- tinham sido silenciadas, ruídos familiares de teclados sem música tinham desaparecido.” (p. 73). La pérdida absoluta anula cualquier forma de presencia. Tras perder a su familia, los objetos que no guardan relación directa con su mujer o su hijo ya no importan: “Coisas sempre tão necessárias, de presença tão imprescindível como o despertador, julgava dantes, tinham perdido a importância, estavam, de súbito, a mais, no seu pequeno universo.” (p. 73). El espacio se vuelve un no-lugar, una dimensión abatida por la soledad y la ausencia. El protagonista intenta “devorar todo esse nada” recorriendo diariamente las estancias de la casa, o las calles circundantes, único movimiento que puede reseñar en su vida. Este falso movimiento incapaz de trascender un mínimo espacio, ya acotado, tiene en el objeto su única referencia:

“Pegava, de passagem, na caixa de estanho, no cinzeiro de prata que fora presente de casamento, no pequeno Cristo de pedra-sabão que um colega- que colega?- lhe trouxera de um país qualquer, no delicado solitário de cristal com trepadeiras de casquinha, noutras coisas que salpicavam a casa, e sentia, porque era mis uma sensação do que um pensamento, que elas eram uma espécie de marco ou até de documentos, pontos de referência, enfim.” (p. 74)

²⁹⁴ Maria Judite de Carvalho, “As Impressões Digitais”, *Seta Despedida*, Martins Codex, Publicações Europa- América, 1995, pp.73-85.

La revisión del objeto responde a la necesidad de encontrar en ellos la constatación de haber vivido. Los objetos son, en la pérdida, la única prueba, el único vestigio que queda. Son una forma de recuperación, un mínimo regreso a la persona ausente.²⁹⁵

“Sem a sua constante presença não teria decerto tantas memórias, tantas certezas, não saberia se isto ou aquilo fora realidade ou estivera simplesmente num dos seus sonhos pequenos e nítidos que eram como que *fotografias à la minute* coladas na branca folha das últimas horas da noite.” (p. 74)

²⁹⁵ Francisco Umbral describe la fragilidad de este universo de objetos detenidos en la ausencia del ser querido. Los objetos y lugares abandonados retratan un movimiento suspendido, un orden antiguo que aún sobrevive como gesto retenido en el vacío: “Niño mío, hijo, fruta fugaz, manzana en el mar, siempre lo he dicho, milagro instantáneo, doblemente imposible, estoy aquí, en el desorden de tu ausencia, entre los colores, animales, objetos, hierros, ruedas y seres de tu mundo, tan muertos sin ti, juguetes de un sol solo que apenas los roza, y me mira tu ausencia desde todas las paredes, encarnas en fotografías cuando halago el tacto de la nada. No estás. Si algún día no estuvieras del todo, niño, cómo sería eso, cómo sería el mundo, todo el cuarto de juegos abandonado, planeta infantil vacío, el universo reducido a la ausencia de un niño. Voy y vengo, ahora, con mis tropelías de adulto, entre la quietud de toda tu actividad. Tropezco cosas que dejaste caídas, deshago con los pies, involuntariamente, un resto de tu juego interrumpido, y la pizarra me mira con su negror, pero tomar una tiza y escribir en ella una letra o dibujar un lobo, sería convocarte, estremecer el mundo de ondulaciones, y no me atrevo a hacerlo.

Qué callada la casa, sin ti, qué madre la casa, qué útero sombrío recordándote. Tu ausencia queda dibujada en un orden que es un desorden, y el flash de otros veranos fija en las paredes tu brevísima biografía de osos, playas, disfraces, mares y desayunos.”

Tocar ese (des)orden implica el riesgo de hacer desaparecer la última forma de presencia que queda, retratada en la posición del objeto tal y como fue dejado. En el objeto queda contenido el tacto, el gesto. Los objetos dibujan el mapa del último itinerario recorrido y en ellos aún es posible reconocer un rastro que evoca la vida, el acto, tal como estaba ocurriendo antes del fin. El objeto se ha detenido allí donde lo hizo su dueño. El objeto es ahora su último movimiento, el último azar antes de la desaparición: “Tengo miedo, ahora, de tocar el desorden frágil y abandonado de tus juegos, hijo, porque no se me desmorone el alma y por no rectificar el azar sagrado de tu vida.” Francisco Umbral, *Mortal y Rosa*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.95-97.

La memoria del objeto necesita ser reconocida por aquel que conoce las vivencias a las que ha quedado asociado. Durante la vida del propietario, el objeto sólo representaba el instrumento mediante el cual se realizaba la función para la que fue construido. Sin embargo, con la muerte el objeto pasa a representar a la persona que lo poseía:

“Agora só, o homem olhava para os objectos do tempo da sua vida, que dantes não eram tão importantes, não gritavam tanto a sua presença, ele podia mesmo dar-se ao luxo de os olhar sem os ver, de os tocar sem os sentir, de os ignorar. E forçava-se por não entrar no quarto do filho, por não olhar para a viola, cujos sons também tinham acabado por morrer.” (pp. 75-76)

Para el protagonista los objetos que lo rodean “tinham todos eles uma história, uma data, uma razão de ser, todos.” (p.80). La relación vida-objeto queda patente cuando el protagonista hace la maleta para visitar unos días a su hermana y siente que para llevar lo indispensable “teria de levar os objectos que o rodeavam” (p.80). Al mismo tiempo, el protagonista percibe la reducción de vida que supone el objeto: “como era reduzido o indispensável à vida. Caberia numa mala ainda mais pequena, se ele a possuísse.”(p.80).

A su regreso, la casa no tiene ningún signo de vida. Ni el sonido ni el olor de un espacio habitado: “a casa tinha o cheiro ou a ausência do cheiro das casas desertas, fechadas mesmo por poucos dias.” (p. 83). Cuando descubre que la empleada doméstica ha robado todos los objetos que pertenecieron a su mujer y a su hijo, el protagonista llega al fin de su existencia. Desaparece el vínculo, la huella. La desaparición de los objetos es la pérdida definitiva de sus seres queridos:

“O seu ultimo pensamento foram os objectos que eram as impressões digitais da sua vida sem história. Deixou-se escorregar para uma cadeira que havia no quarto do filho e fora a sua cadeira de trabalho, e fechou para sempre os olhos”. (p.85)

Los objetos eran su único vínculo con lo vivido y con las personas a las que amaba. A través de ellos podía volver a su pasado, a las personas que había en él. Con

el robo de los objetos, el protagonista siente que han desaparecido los últimos vestigios que probaban que una vez todo existió.

El objeto, en sustitución de la persona desaparecida, no puede ser desplazado del lugar que ocupa. Dos novelas de Telinda Gersão reflejan este temor al desvanecimiento. En *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, la protagonista no quiere alterar ningún objeto de la casa. El miedo a tocarlos es el de la disipación, la destrucción de la imagen que evoca el objeto al ser, de algún modo, alterado: “Todas as coisas pareciam intactas, mas ela sabia que não era permitido tocá-las, bastaria um gesto, um sopro, para que se desvanecessem” (pp. 11-12).

En la novela *O Silêncio*, Alfredo pierde a su mujer y el espacio que antes ocupaba se convierte en un vestigio que debe ser preservado. El vínculo no puede sufrir la más mínima variación o corre el riesgo de la desfiguración. Si algo cambia en él, por pequeño que sea el detalle, el enlace puede perderse- “A imobilidade tornou-se un jogo rigoroso, com regras fixas” (p. 103)-. La muerte de Lavínia entra en la casa para inmovilizar cada objeto en el espacio y detener en él las últimas huellas:

“Todos os objectos eram indefinidamente conservados na sua função, mesmo que o uso e o desgaste os tivessem tornado inteiramente inúteis, e a menor das inovações, um novo prego na parede, ou mesmo o entortar de um prego já existente, era já uma alteração perturbadora. Nada podia, bem entendido, ser mudado de lugar, e, sempre que se limpiava o pó, os bibelots tinham de ser recolocados sobre os móveis sem a mais leve modificação das suas posições relativas.” (pp. 103-104)

Cada modificación implica, además, una progresión en el tiempo intolerable, porque se trata de una cronología que se desarrolla sin la persona perdida. Detener el tiempo es prolongar indefinidamente el último momento de la persona desaparecida. La vida se para donde lo hizo la del ausente para que no exista un después, ni un lugar sin la persona perdida. Por ello es tan importante que el espacio no sufra tampoco ninguna alteración. Sin embargo, otros no desean quedar atrapados en ese espacio y tiempo detenidos, por lo que intentan introducir una variación, por mínima que sea, para romper la inmovilidad y distanciarse de un lugar habitado por la ausencia:

“e eu sei que quando me olha assim é ainda nela que continua a pensar- os mesmos olhos claros, o mesmo corpo alto-, mas de algum modo eu quebro sempre a ilusão e introduzo em cada ritual uma nota discordante, o café ainda é servido no mesmo tabuleiro antigo, mas no pano bordado há, de onde em onde, uma mancha escura, e a colher de prata está oxidada e não como antes reluzente e lisa” (p. 107)

La variación que Lúdia, la hija de Alfredo, quiere introducir es una marca de tiempo, una señal de que la vida avanza pese a la inmovilidad pretendida. Las manchas oscuras en el tejido o el óxido en los metales son la evidencia de un tiempo que discurre, pese a todo, y deja su huella. Lúdia, no acepta ser engullida por el silencio de una existencia detenida y opone a la inmovilidad de la casa la proyección de su deseo en movimiento, lejos de un espacio solo habitado por los sonidos nocturnos del silencio:

“(…) e do fundo dos seus olhos medrosos sobe, numa labareda rápida, o terror de ficar sozinho, porque secretamente ele sabe que um dia abrirei todas as janelas e todas as portas, atravessarei o jardim e me ireri embora, e é como esse momento que eu sonho quando fico acordada no escuro e escuto a noite, o silêncio opressivo, o restolhar do vento, o bater de uma janela mal fechada, o balançar de um ramo contra os vidros” (p. 107)

Paisagem com mulher e mar ao fundo retrata la muerte instalada en la casa después de la pérdida de los seres queridos que se llevan todos los rastros de la antigua vida. El objeto ni siquiera puede devolver una imagen: “Vaguear pela casa, interrogando cada coisa, e nenhum objecto ter mais nenhuma relação consigo” (p.9). La muerte también vacía al objeto, una presencia inútil porque todos los vínculos se han roto. El objeto pierde su identidad cuando la persona a la que pertenecía desaparece. En ausencia de su antiguo dueño, el objeto queda sin uso, compartiendo un poco su muerte: “A casa sem Horácio ficara cheia de coisas que ela deixara de saber usar. Coisas mortas, que sobreviviam mal a si próprias.” (pp. 44-45).

La muerte ha abierto el espacio, ha detenido el tiempo. Y ante ese abismo nada puede saltar al otro lado. La ruptura impide la continuidad. Ya no hay espacio para que la vida progrese. El objeto también pierde su lugar:

“(...) olho em volta e é impossível ressuscitar os objectos, levarei alguns deles, penso, e já comecei, mentalmente, a escolher, mas serão sempre estranhos noutra casa, densos do seu lugar antigo, objectos em trânsito, de lugar para lugar, ama-os um pouco, direi a meu filho, vieram de tão longe, mas é talvez inútil dizer-lho, meu filho corre para a frente sem memória e não estou certa de que a minha voz o atinja, porque há de repente uma quebra, uma interrupção no tempo, uma distância que a minha voz não consegue transpor” (pp. 18-19)

Este progresivo apagamiento del objeto tiene correspondencia con la desfiguración del espacio. El paisaje y el mar que evoca el título son el vacío que rodean a la mujer sin palabra. Un vacío que oculta la forma y confunde todo en el blanco que impone. Desde un paisaje de niebla que obliga a reconocerlo todo “por indícios, pedaços desconexos” y que se disuelve lentamente “como se flutuasse até ao infinito” (p. 31), la protagonista avanza para formar parte de esa disolución sin nombres:

“E ela própria era confusa e dispersa, caminhando assim por entre vultos, como se tudo fosse ao mesmo tempo irreal e possível, e ela esperasse um qualquer milagre sen nome, porque nenhuma coisa tinha agora nome, era tudo um magma, um mar, um labirinto branco, silencioso, onde o desejo se perdia sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio” (pp.31-32)

La distancia anula también la palabra, obliga a un diálogo solo en la memoria, donde el cuerpo también se fragmenta:

“Sonhei tantas vezes contigo, tantas vezes, que gastei a tua imagem e não sei mais sonhar.

Teu corpo estilhaçado na memória. Nem mesmo sei mais como é teu corpo, Clara. Ou sei apenas fragmentos. Cabelos, olhos, boca, seios, mãos. Mas o sorriso foge. Quero uma imagen parada no tempo, sempre igual, e não encontro. Porque de cada vez o rosto se desmancha. E as fotografias são mais irreais do que a memória.” (p. 50)

El cuerpo, más allá de su limitada frontera, está asociado a un universo de relaciones y significados que se desconectan abruptamente tras su desaparición.

Inconexos y fragmentados su continuidad no puede existir, condenados también a la extinción. El abandono es absoluto. Ni la memoria, ni el objeto pueden guardar al ausente. Sin otros cuerpos que den continuidad, nada perdura:

“-desaparecer sem deixar atrás de mim nenhum rasto, apagar na vida os sinais de mim, ninguém para continuar-me, nenhum filho, nenhum homem para lembrar-me, para guardar a recordação do meu corpo na memória tátil do seu corpo, nenhum vestígio, nenhum rasto, a casa arrumada, limpa, vazia, como se ninguém tivesse estado aqui, pisando o chão, mexendo nas coisas, andando entre as paredes, desesperando-se entre a janela e a porta, as cortinas caindo nas suas pregas perfeitas, a camilha da mesa bem estendida, debaixo da jarra azul, o tapete de sisal sem rugas, o lugar habitual dos objectos respeitado, ninguém passou por aqui, ninguém ficou em minha vida, só o vento, o sol, o mar continuam batendo, a praia deserta, sem pegadas, vazia de pessoas, meu filho morto e o mar batendo.” (p. 56)

En la novela se menciona otra fragmentación mayor, la de una nación que se disuelve lentamente en el mar por el drama de la emigración y la guerra: “é um país de onde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência” (p.46). El océano, que llegó a ser el elemento que entregaba a Portugal su mayor gloria y esplendor- un mar de descubrimientos y prósperos viajes- es ahora una extensión destructora. Portugal pasó de ser un pueblo que dominaba el mar a estar dominado por él: “Um povo perdido pelo mundo reunindo os pedaços dispersos do seu corpo e voltando.” (p.126) La protagonista encara el mar con la violenta resignación de no poder vencer un absoluto. El mar despedaza la tierra inmóvil, la esparce en su inmensidad para apagarla. El silencio del mar es el de la impotencia, la culpa de un pueblo que acepta la separación y la fatalidad como una forma de identidad:

“este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, este cais de desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até ao fundo e gritar como os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, e aqui estamos há

séculos de pés e mãos atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, um povo sem força nem vontade, apenas embarcando” (p. 48)

El silencio se retrata como una superficie que termina hundiendo cualquier forma, cualquier presencia que haya quedado abandonada en él. Los despojos de la memoria no pueden reconstruir nada, porque están fragmentados, dispersos, al igual que los objetos desposeídos por la ausencia del antiguo dueño. Una vez que entran en el mar- forma absoluta de silencio y distancia- su desaparición es inevitable.

Los objetos identifican además la soledad de los personajes. El primer signo del vacío es el silencio, construido por sonidos que sólo en la soledad dejan de ser imperceptibles. A través del ruido de los objetos, el silencio se convierte en un lenguaje, el de la ausencia, porque es en el silencio interrumpido por esta clase de sonidos donde se hace evidente la falta de las personas y la única presencia de lo material. En el cuento “Sentido Único” ,²⁹⁶ la protagonista es una anciana de setenta años que ha perdido en el tiempo a todos sus seres queridos. El relato comienza con la escenificación de su soledad en una vivienda sólo habitada por el sonido de realidades evanescentes, sin presencia física:

“Havia também os fantasmas que nunca o eram de formas mas de andares macios, mas de portas a ranger ao de leve, mas de aromas, de aromas principalmente.”(pp. 101-102)

En los cuentos de Teolinda Gersão encontramos también ejemplos de cómo en la soledad del personaje, los objetos pasan a ocupar el espacio abierto por la los ausentes. En el cuento “A Dedicatória”, el protagonista, aprovechando una sesión de autógrafos, revelaba a la autora-personaje la situación en la que se encontraba después del abandono de su amante, a la que maltrataba. En su relato confiesa haber encontrado compañía en algunos objetos de su vida cotidiana, a los que reconoce una identidad cercana a lo humano, pues establece en cada acción del objeto una correlación con una actividad humana:

²⁹⁶ Maria Judite de Carvalho, “Sentido Único”, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, pp.101-109.

“Eu já não era capaz de viver sem o computador, é a minha companhia. O computador e a televisão. (...) É quase uma pessoa, não acha, ele responde, entende, repara se o que fazemos está certo ou errado, cumpre ordens, faz perguntas, liga-nos ao mundo – se bem que a mim o mundo me interessa pouco- e é esperto, até mais esperto do que nós. E tem sentido de humor (...)”²⁹⁷

Más tarde, el protagonista describe los juegos del ordenador que lo entretienen y cómo las respuestas del computador provocan en él la risa y la admiración, hasta el punto de terminar identificando un objeto con una persona. El protagonista llega incluso a valorar las cualidades de la máquina por encima de las posibilidades que puede ofrecer una persona, pues al referirse al ordenador afirma que “um tipo destes nem lhe falta falar, já nasceu ensinado” (p 34) y que las respuestas que encuentra el ordenador nunca se le ocurrirían a una persona. En este caso las características tecnológicas del objeto no sólo permiten que el individuo pueda interactuar con él – reemplazando de este modo las acciones que antes se realizaban con otra persona-, sino que además pueden ofrecer lo que a una persona le resultaría inalcanzable: no equivocarse nunca y la posibilidad de almacenar un conocimiento casi infinito. El desinterés por el mundo que lo rodea encierra al protagonista progresivamente dentro de este tipo de existencia sólo habitada por objetos. El protagonista parece aceptar y valorar positivamente este modo de existencia sin relaciones humanas. Sin embargo, esta preferencia por el objeto es aparente, pues todo el cuento se construye en su incesante soliloquio, sin que pueda intervenir en ningún momento la autora. Esta apropiación del discurso delata la necesidad acuciante de ser escuchado y la incapacidad- acentuada por la soledad- de ceder la palabra. En su discurso aparecen poco a poco escenas de su pasado, en las que se descubre el maltrato físico a la que sometió a su pareja, el abandono final de esta y su incapacidad para relacionarse y comunicarse si no es desde la violencia. Su relación con el objeto se basa, precisamente, en la falta de respuesta real que obtiene de él, lo que le asegura cierta forma de dominio- un dominio que no pudo ejercer sobre su pareja-. En una ocasión en que el ordenador le ganaba una y otra vez en el juego que los enfrentaba, el

²⁹⁷ Teolinda Gersão, “Sentido Único”, *Histórias de Ver e Andar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, pp. 33-34.

protagonista recuerda haberse sentido humillado: “ele estava-me a ganhar há várias horas, até parecia que me fintava, aí eu perdi a cabeça e mandei-o à merda” (p.34). Cada vez que no puede dominar una realidad, el protagonista resuelve su frustración con violencia, de ahí que esté incapacitado para el diálogo y termine su existencia entre el silencio sumiso de los objetos.

En los relatos revisados hasta ahora el objeto supone un reemplazo de la persona ausente, lo que obliga al individuo que lo interpela a desdoblarse y asumir el papel de los dos interlocutores necesarios en todo diálogo. Esta conversación solo puede ser interior, en la que el individuo se comunica con el objeto no por lo que significa en cuanto objeto, sino por lo que representa desde la vivencia a la que se vincula. En caso contrario el diálogo se convierte en una enunciación en voz alta que no obtendrá respuesta verbal, como en los cuentos revisados en los que los personajes hablan directamente al objeto.

Para Carmen Bobes el silencio puede introducirse en la narración mediante la descripción o mediante la acción. En el primer supuesto el silencio se proyectaría sobre el propio texto narrativo y en el segundo sobre el personaje. En este último caso el personaje puede a su vez ser quien adopte el silencio o bien que lo reciba. La misma autora reconoce el silencio como un constructor del texto narrativo cuando se anula la capacidad de la palabra para significar.²⁹⁸ Sin embargo, cuando no se proporciona ninguna descripción directa del silencio, ni se desarrolla en el texto algún tipo de acción, en la quietud absoluta del personaje, el silencio puede manifestarse a través de un discurso construido en torno al objeto. En este caso llegaríamos al segundo supuesto antes apuntado, en el que se genera una proyección de sentidos desde la contemplación y la vivencia íntima del objeto. Al contrario del proceso referido por Bobes Naves a propósito del teatro de Beckett, la palabra no deja de generar sentidos en torno al objeto, por lo que el texto se abre como espacio de emanación y creación y

²⁹⁸ “El relato, desde su uso privilegiado de las voces, describe silencios o los adopta, propone diálogos en los que algún personaje actúa de oyente, o se limita a un discurso interior y permanece mudo; y llega estructuralmente al silencio cuando la palabra deja de generar sentidos y, a través del balbuceo, se calla, como ocurre en *El innombrable*, de Beckett (1953)”. Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 102.

no de descripción o de narración. Una operación que acerca el texto narrativo al poético.

En la escritura de Maria Gabriela Llansol se construye una poética del objeto basada en lo que este puede comunicar y habitar. El objeto no es tiempo inerte, siempre es irradiación y extensión, hacedor de imágenes en movimiento que descubren sentidos dentro y fuera del espacio de la casa. La propia autora explica su relación con los objetos:

“Ao mesmo tempo,

eu continuo a ver o desfile dos móveis e objectos que passam como uma dama arrastando a cauda. E, todavia, sem eles, a meus olhos, a casa torna-se insignificante ou, melhor escrevendo,

a casa torna-se interrogante: ‘por que me desfizeste?’. Transpõem a porta, voltados para trás por uma questão de facilidade, dizem adeus com essa pergunta muda na boca. Eu olho suas figuras, sus cenas, seus rostos. Fixo-me na fibra do imperecível, um pouco usada por ser sempre eu a ter de abandonar a terra que eu amo como se fosse

o céu sem dores

(...)Se gosto tanto desses objectos, por vezes simplicísimos e sem marca de distinção, é porque onde outros vêem tempo sedimentado, eu vejo imagens sobrepostas que me olham, prestes a continuar a sua viagem pelo ‘há’.”²⁹⁹

Esta concepción del objeto determina en Llansol la posibilidad de mantener un diálogo que se inicia en el momento en el que es posible reconocer una genealogía de imágenes y vivencias, contestadas y proyectadas desde la escritura:

“Esse dispositivo de fascínio (que, lembre-se, Llansol distingue do da ‘sedução’ dominante) não serve para fetichizar os objectos, como se disse, mas para, num gesto de amor e dádiva, lhes ‘legar’ algo de si através da escrita,

²⁹⁹ Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, pp.145-146.

invertendo assim a relação habitual com eles. É a sus resposta ao objecto ‘que lhe fala’, e cuja vida a sua escrita transforma e prolonga.”³⁰⁰

Llansol se sitúa frente al objeto para devolverles, transformados, los sentidos que genera otra forma de mirar en ellos. La fuerza de su presencia hace innecesaria la palabra, porque el lenguaje es otro. En este desplazamiento de la palabra se impone una transposición de espacios y cronologías en las que el objeto lleva al origen- el inicio de su tiempo y su presencia en un espacio definido- para, de forma especular, devolver las sucesivas imágenes que ha acumulado hasta el presente, donde puede también proyectar el tiempo en el que sobrevivirá al hombre. Esta vida acumulada no interesa tanto por los sentidos que adquirió el objeto en vidas pasadas, como por los nuevos sentidos que puede generar.

En la proximidad y en el cuidado del objeto, se abre una nueva identidad, desde la aproximación de distintas líneas temporales en las que se suman presencias, imágenes y significados. Los objetos crean una red de constelaciones que hacen del interior de la casa un universo de tiempo y espacio abolidos, un continuo donde es posible dialogar con los nuevos significados descubiertos. Las cronologías que acumula el objeto no se dan de forma sucesiva sino simultánea, dado que el objeto abre un espectro común que cruza a la vez todos los estratos:

“Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden. De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo.”³⁰¹

Para que pueda darse este despliegue es necesario, para Bachelard, abrir el espacio del objeto: “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el

³⁰⁰ João Barrento, “O Tempo dos objectos”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, p. 11.

³⁰¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 100.

que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo.”³⁰² Esta apertura no puede darse sin un vaciamiento previo- recordemos aquí el concepto de ‘des-possessão’ en la escritura llansoliana ya explicado con anterioridad-. La palabra puede volver al silencio, y purificarse en él, emerger de nuevo desprovista de todo aquello que desvirtuó su valor y sentido. Surge así, una palabra preparada para alcanzar nuevos significados. Este proceso sucede de forma análoga en el objeto:

“Se tomarmos como exemplo o ‘grande livro dos objectos’ que é *Um Beijo Dado Mais Tarde*, constatamos como aí as coisas *herdadas* se tornam depositárias de um *legado* (a diferença entre os dois termos é decisiva), como lhes é retirado- tal como à língua- o estigma da herança para assumirem o legado da não-impostura. Por isso, têm de sofrer transformações, descentramentos, mudar de nome (...), ser arrancadas ao espaço da memória para entrarem num tempo do devir. Acrescenta-se-lhes uma mais-valia ética, afectiva, estética, para que percam o véu da herança e manifestem o que, para além dela, trazem consigo, em dobra. O olhar da narradora transforma as coisas, que passam de objectos de culpa a ‘objectos inocentes’ (de que fala Michel Serres em *Os Cinco Sentidos*) , deixando-as nuas de sentido para lhes poder atribuir novas significações, ‘repor um sentido’, atribuir-lhes uma nova ‘origem’ (que pode ser a ‘de ler’ ou outra, não sendo certamente passado genealógico nem sentido absoluto). Os objectos herdados tornam-se, assim, ‘passagens claras e puras’ de um espaço fechado para outro, aberto, que os recebe”³⁰³

El ser humano, al otorgarle una utilidad al objeto, lo anula para la recepción de cualquier significado ajeno a la finalidad impuesta, a pesar de que el objeto es una forma abierta para la asignación de diferentes contenidos y funciones, tal y como afirma Gonçalo M. Tavares:

“Digamos que todas as formas são receptoras, e só não o são por responsabilidade de quem as percebe, não por responsabilidade, falemos

³⁰² Op.cit. p. 240.

³⁰³ João Barrento, “O Tempo dos objectos”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, pp. 25-26.

assim, própria. Não é a matéria que a si mesmo se atribui determinada função, é o ser racional, o ser que quer resolver problemas do mundo, utilizando materiais organizados de modo inteligente, é esse ser humano que preenche o imaginário de uma forma anulando-o através de uma única função.”³⁰⁴

Esta reducción del objeto a una única función no solo limita su utilidad, sino también su significado. El objeto asociado a un uso determinado desaparece en el ejercicio de su función. La forma, la materia, los potenciales sentidos que puede adoptar no forman parte de sus propiedades. Solo importa el uso que pueda prestar. Sumido en él, todo lo demás desaparece del objeto. La función del objeto silencia su naturaleza, lo hace desaparecer fuera del uso concreto asignado.

La visibilidad de una realidad que pasa inadvertida supone romper, en primer lugar, su silenciamiento. Nombrar aquello que nunca es considerado no sólo es anular el silencio en el que normalmente está sumido, es también traerlo dentro de la existencia, permitir que cobre entidad, que consiga un contorno, una forma y pueda ser una presencia³⁰⁵. Se trata, en definitiva, de poner una palabra allí donde nunca ha existido. Paul Virilio explica este proceso que parte de la percepción, libre de condicionantes culturales y sociales, para evitar la exclusión de significados y la negación de una parte de la realidad:

“Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de

³⁰⁴ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*, Afragide, Caminho, 2013, p. 416.

³⁰⁵ Barrento descubre la ascendencia órfica de la escritura llansoliana, “o poder demiúrgico da linguagem”, en un proceso que permite “dar vida ao mundo e às coisas nomeando-as”. João Barrento, “O Tempo dos objectos”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, pp. 25.

sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.”³⁰⁶

Esta parte de la existencia perdida en la grave reducción de sentidos que causa la imposición de una única forma de percibir e interpretar el mundo, desde condicionamientos culturales y falsas jerarquías excluyentes³⁰⁷, supone en última instancia una pérdida de ser para el hombre. De ahí la necesidad de descubrir y restaurar estas realidades hurtadas al mundo, desde la mirada y la escucha atenta, dirigidas a todos los ámbitos y objetos. Para Llansol todo habla: “Nada é vulgar, tudo é figurável”³⁰⁸. Por ello es esencial no aceptar la imposición de un orden o una jerarquía entre los objetos, ya que esa categorización implica, desde el principio, una valoración que sitúa cada realidad en un plano distinto, impidiendo su relación- esencial para el descubrimiento de nuevos significados.

El estatuto del objeto en la escritura llansoliana comienza a fundarse en las dos categorías narrativas esenciales: el tiempo y el espacio. Llansol esbozó una tipología del objeto basada en cuatro entidades: “o objecto nómada, o objecto sedentário, o

³⁰⁶ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 40.

³⁰⁷ Llansol explica la necesidad de ser y estar entre lo vivo sin esta gradación de seres: “Se aceitamos viver rodeados de animais, não é por estarmos desiluidos dos humanos mas porque, repousando juntos, animais, plantas e humanos, desejaríamos aprendes uns com os outros a viver sem hierarquização do vivo.” Maria Gabriela Llansol, *Finita*, Lisboa, Edições Rolim, 1987, p. 74. Esta disolución de jerarquías implica también al objeto, que pasa a ser un “vivo” más: “Quebra-se a distinção entre sujeito e objecto, ambos adjuvantes num mesmo processo, e cria-se a possibilidade da actualização permanente do último, sendo essa a lei da sua metamorfose, o que permite a passagem do objecto imóvel ao objecto vivo. Quando isso acontece, Llansol chama-lhes simplesmente ‘vivos’. Em coerência, a adjectivação de animado/inanimado para seres e objectos não serve a Llansol. É a fulgorização- a capacidade de surpreender, fascinar e pôr a agir- que confere a objecto a *anima* e o faz sair da imobilidade, libertando-o para uma errância e metamorfose que são a sua forma de linguagem e actuação.” Maria Etelvina Santos, “Uma matéria negra de cores por abrir...”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), p.79.

³⁰⁸ Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p.101.

objecto-mendigo, o objecto salvo das águas”. Esta forma de concebir el objeto tiene que ver con la relación espacial y temporal que se proyecte en él:

“O *objecto nómada* é certamente um dos mais importantes neste texto, ele mesmo nómada e viajante: é aquele objecto que muda constantemente de lugar, de luz e de significação, ou também aquele outro que mudou de mãos no decurso do tempo.

A ele se opõe um quase não-objecto llansoliano- o *objecto sedentário*-, objecto mais da esfera da vida do que do texto, e que foge à condição mais habitual do objecto neste universo (sobre o objecto sedentário anota ainda Llansol: ‘estes objectos foram condenados à IMOBILIDADE incessante’, e destaca a palavra ‘imobilidade’).

No ângulo oposto, os *objectos-mendigos*, errantes e pobres, parecem ser aqueles- e são muitos, no universo de escrita de Llansol- que apelam a que deles se fale, os que olham quem os olha com olhos de pedir: ‘Dá-me (outra) vida!’

Finalmente, o *objecto salvo das águas*: será aquele que foge à morte quase certa na corrente do tempo e no pântano do esquecimento em que tantos objectos, sobretudo os ‘herdados’, se afundam. Objectos salvos também das águas turvas e escuras daqueles que os abandonam ou ignoram, e por isso predestinados, como Moisés, a ter um papel decisivo no livro.”³⁰⁹

Cada uno de estos objetos se vincula por la necesidad de salvar la inmovilidad- en el tiempo y también el espacio- que los condena a la pérdida de significado y a la pérdida de visibilidad. Por ello, en cada significado descubierto y vinculado al objeto- fruto de una nueva iluminación sobre él o de una vivencia distinta- es necesario salvarlo de la fijación. Ningún sentido es definitivo ni definitorio. El objeto, al igual que ocurría con el espacio de la khôra derridiana, es un espacio de recepción y mediación que no se cierra sobre ningunos de los significados recibidos- recordemos una vez más que Derrida definía khôra como “la suma o el proceso de lo que viene a inscribirse

³⁰⁹ João Barrento, “O Tempo dos objectos”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, pp. 20-21.

sobre ella, con motivo de ella, directamente en su motivo”,³¹⁰ sin llegar a ser “el soporte presente de todas esas interpretaciones”, de ahí la importancia del sentido de nomadismo que Llansol le otorga al objeto, como una entidad que no se fija en ningún significado, pues sale continuamente al encuentro de nuevas realidades.

El espacio esencial del objeto es el de la casa, lugar hacia el que transitan todos los universos. Se establece así una relación entre la casa, el objeto y la escritura. Cada uno de estos ámbitos contiene al otro, ofreciendo un soporte de significados y realidades:

“Algures,

escrevi que sempre gostei de escrever num lugar onde se arrecadam
objectos e mercadorias porque *a escrita* é um armazém de sinais-
_____.”³¹¹

La casa es el gran espacio que contiene todas las señales de aquello que ha de surgir. El interior en el que comienza el universo:

“No límpido do dia, a realidade torna-se véu. Um véu quase translúcido. Eu sei. A sensação de que nada nos cola efectivamente à pele. Ou, melhor escrevendo, a nossa pele não é o diáfano do desconhecido. Nesse momento, *nenhum mundo é válido*, por terem perdido a nitidez. Parecem todos eles um vozear fino, algo esganiçado e marginal que enrouquece para a noite, o único momento em que eles gostam de falar _____ pouco, muito pouco, aliás_____e nos abrem a porta para que lhes contemos as aventuras de nossa mobilidade pelos espaços. Por exemplo, a casa. É um receptáculo de mundos.”³¹²

El objeto y la casa son los espacios de la amplificación, orientados hacia el mundo, desde la contemplación interior hacia la extensión de significados y realidades:

³¹⁰ Cfr. Nota 48.

³¹¹ Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p.101.

³¹² Maria Gabriela Llansol, *O Senhor de Herbais*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp.196-197.

“vivência que passa essencialmente pelos olhos e pela relação dialógica entre o que vê e o que é visto. Atenção ao mundo não para o descrever, mas para prolongar o que nele vê, desdobrando-o, pondo ênfase no que *ainda não* se vê e que só no diálogo relacional pode emergir”.³¹³

Esta prolongación implica que el espacio interior y el mundo exterior no sean dos ámbitos diferenciados y opuestos, sino que exista en ellos una relación de contigüidad. El propio cuerpo y el cuerpo de la casa son también mutua prolongación. Cada espacio pierde su ubicación para poder ganar todas las posiciones, un continuo que no conoce extremos:

“Acompanham-me os espíritos tutelares da casa. A casa é uma vastidão de domínios, vou cumprindo os meus trabalhos como uma planta que cresce e, no momento de voltar ao solo, regressa. O céu já não está sobre a minha cabeça, nem a terra é um lugar de restos e detritos debaixo de meus pés e sobre meu pai. Tudo forma uma rotação luminosa onde nascimento e morte se tornam maiores no mesmo lugar.”³¹⁴

Por ello, casa y mundo son un único espacio de encuentro: “Apetecia-me, nesta noite, sair desta casa e reencontrar o mundo a todas as horas, em todos os anos, melhor, séculos. Consciências humanas, corpos, árvores, bichos. Sombras e claridades, águas e estrelas. A meus pés e na minha frente, parece que uma porta vai abrir-se.”³¹⁵ La actividad doméstica que se desarrolla diariamente no impide el encuentro, porque en el espacio se sucede la imagen, el acontecimiento. “Nada foi, tudo está sendo” expresa este acontecer vibrante en cualquier forma de espacio, en cualquier gesto o actividad. La casa es un universo que se expande en cada objeto, en cada ámbito, sin la distinción de encontrarse en un exterior o en un espacio acotado:

³¹³ Maria Etelvina Santos, “Uma matéria negra de cores por abrir...”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), p.78.

³¹⁴ Maria Gabriela Llansol, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.210.

³¹⁵ Op.cit., p. 136.

“Levantar-me do sono, como hoje, e embora pensando em todos os trabalhos caseiros que tenho de percorrer como ao longo de um muro, saber que talvez possa encontrar, nas minhas visões homens, seres, na tensão de evoluir sem completar-se; vou agora a um super-mercado como quem passeia à tona de água, entre luzes e vozes que se me apresentam sem transição para o futuro se não for através de mim que os sustento vagamente.

A minha impressão é a de que nada foi, tudo está sendo; agora vivos, posso olhar de cima, ou do exterior” pp. 185-186

El lenguaje en esta inmediatez de espacios es el del silencio, ya que ser y estar entre las cosas supone una forma de comunicación y de mutuo conocimiento entre realidades que, al encontrarse, enlazan sus sentidos: “num sentimento profundo, esse lugar de estar com homens, espaço, plantas, tempo, animais, numa modalidade de comunicação e de silêncio.”³¹⁶ Este sentido de ligação se reflete na escritura como uma urdimbre de sentidos y realidades, de ahí que surja la imagen del texto como una actividad de costura:

“Este sentido de ligação a uma corrente espiritual, intelectual e afectiva, conduzirá ainda a outros objectos importantes na cenografia da meditação (a par da mesa, da vela ou do candelabro, do livro). Refiro-me ao cesto da costura e ao tecido que surgem como um *Leitmotiv* ao longo destes diários, enquanto metáforas da própria escrita. Não apenas porque ‘escrever é aprender a técnica que une as mãos ao tecido’ (LH1, 150), mas porque na escrita tudo ‘o que penso, leio, vivo, escrevo, se entrelaça’ (LH2, 120), os mais insignificantes acontecimentos ou incidentes do quotidiano são cosidos (ou cerzidos) no próprio texto como se de um bordado ou de uma renda se tratasse, se tornam matéria textual: ‘eu, uma mulher, escrevo cosendo’ (LH1, 132).”³¹⁷

³¹⁶ Op. cit., p. 175.

³¹⁷ Isabel Mateu, “Os livros de Horas de M.G. Llansol: oratório, laboratório e escriturofania(s). *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, pp. 68.

Llansol identifica el texto como un tejido en el que se puede superponer distintas realidades. Al igual que en la costura, el texto pretende crecer gracias al encuentro y unión de distintos hilos³¹⁸. De ahí la atracción por esta labor: “Talvez tenha sido isto, fazer renda, que eu primeiro tenha desejado. No seu lugar comecei a escrever.”³¹⁹ Una identificación que volverá a repetirse:

“Por que não aprendi a bordar, a coser, a fazer malha, a tecer, quando era criança e jovem? Numa situação de aflição extrema fui destinada a procurar a compensação da escrita. Poderia ter procurado a do tecido. Mas tecido e costura sem linguagem são como coisas/objectos sem símbolos. É agora tempo de aprender a coser, encontrar-me com outras mulheres. Penélope também.”³²⁰

También Gersão ofrece una identificación de la costura con el silencio, sin embargo no como posibilidad de creación, sino como anulación de la mujer en una actividad que la reduce a la inmovilidad y a la nada:

“As mulheres eram o vazio. O nada. Mas não julgassem as meninas que esse era um termo depreciativo. Porque o vazio- o vazio era tudo. Podia, infinitamente, encher-se de tudo. Percebiam as meninas? Não?

Pois olhassem os buracos do *napperon* de renda, ali em cima da credência: aquele lugar sem nada, onde havia, ou parecia haver, uma falta, era o infinito. A renda tecia-se em torno do nada, dos intervalos de vazio.

As mulheres eram a renda, o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo. Pura espuma do mar, crepitando na areia, que

³¹⁸ La lectura cumple también un papel esencial en este ejercicio de costura que trama el texto: “É preciso quebrar as palavras para reencontrar os ‘nós pulsantes’. *LisboaLeipzig* estrutura-se em torno da noção de mutação (de casa, de lugar, de paisagem, de postura do corpo, de livro), que passa pela música, que passa pelo voo (do pensamento) que passa pelo encontro (da leitura como inebriamento).” José Augusto Mourão, *O Fulgor é móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa, Roma Editora, 2003, pp. 18-19.

³¹⁹ Maria Gabriela Llansol, *Finita*, Lisboa, Edições Rolim, 1987, p.22.

³²⁰ Maria Gabriela Llansol, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 137.

no momento seguinte já lá não está. Pura ausência, absoluta falta de essência, assim eram as mulheres.”³²¹

La forma de relacionar realidades sobre un tejido que crece y se extiende en un único texto es la escritura, que nace a su vez del incesante movimiento de percepciones y relaciones que dirige la mirada. En cada forma de encuentro brotan incesantemente otras presencias, que necesitan ser entrevistadas, enunciadas para reafirmar su existencia. Esta comunidad de significados será depositada, de nuevo, en el objeto, forma textual que prolongará esta manera de leer y escribir el mundo fuera de las fronteras del texto escrito:

“Sim, as coisas são veículo de conhecimento, à medida que se dispõem experimentam o nosso pensamento e submetem à prova a nossa maneira de agir; disponho-as de certa maneira e já outras percepções surgem, mudo-as de lugar, estabeleço entre elas outras recíprocas relações, e já novos seres estão presentes e começam a exprimir-se (a mim) para que eu não os abandone, os descreva, os mantenha, os reforce na sua realidade nascente; quando tudo por mim for abandonado (penso na morte), haverá objectos que, em outras casas que os herdarem, chamarão alguém a seu destino.”³²²

Llansol hace su entrega en el objeto antes que en el lenguaje. En él se ilumina aquella parte que no puede emerger en la vida cotidiana y reglada del hombre, una forma de comunicación que no requiere de palabras. Cada forma de encuentro queda guardada en el objeto:

³²¹ Teolinda Gersão, *A casa da cabeça do cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p.210. La costura como una forma de anulación aparece también en *Os armários vazios* de Maria Judite de Carvalho. La protagonista enumera los refugios para desaparecer de la realidad y, entre ellos, menciona la labor de costura. Una actividad que intenta conseguir en el tejido la ligazón que no se ha podido establecer con la vida: “Para onde irei agora com 45 anos? Há refúgios, sim, já tenho pensado. Les bonnes ouvres... O álcool a sós, a embriaguez a sós, uma degradação, mas em todo o caso... Há também quem faça furiosamente, raivosamente tricot, como se quisesse prender bem presos os fois da vida.” Maria Judite de Carvalho, *Os armários vazios*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p.91

³²² Maria Gabriela Llansol, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 186.

“Fico como oculta no meio do viver dos homens. Por que não se guarda o silêncio, ou a fala, através das coisas? Quando eu, daqui a pouco, abrir o portão, Leão Jade nada dirá, senão com movimentos do seu corpo; se me aproximar mais, verei, através da janela, Fokouli que repousa em cima da televisão, seu jardim suspenso mas, se ficar a meio do pátio, chamarei por Prunus Priloba, Forsythia, Aspirea, arbustos que plantei na esperança de, à hora da morte, lhes dar o meu corpo, e de os replantar nos dia da minha eternidade. Seres que não invadem com palavras, que se esgotam pelos próprios odores e formas. Vou pagar o café, e dirigir-me para casa. Sentar-me à mesa da sala tabular, e escrever

sobre o que se tornou Ana de Peñalosa.”³²³

Aquello que no pueda ser entregado de forma inmediata al texto o al objeto, quedará contenido en el lenguaje y podrá ser descubierto en la escritura en devenir a la que apela Llansol constantemente desde su obra:

“A aranha que tomou algumas pétalas secas de hortênsia na sua teia, produziu, por si própria, e pela atenção com que a observei, *um instante*

que terá de certeza o seu lugar no futuro,

no desvendar do segredo da linguagem.”³²⁴

5.4. Vaciar el mundo. Silencio y abolición del tiempo.

En su estudio sobre la problemática de la expresión del tiempo, Maria Alzira Seixo³²⁵ distingue varios tiempos fundamentales en la narración: el tiempo del personaje, el tiempo de la acción y el tiempo del espacio, entendido este último como la temporalización de ambientes. En el estudio de las relaciones que estas modalidades temporales guardan entre sí, la autora destaca la especial significación que ha

³²³ Maria Gabriela Llansol, *Finita*, Lisboa, Edições Rolim, 1987, pp. 61-62.

³²⁴ Op.cit., p. 75.

³²⁵ Maria Alzira Seixo, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

alcanzado en la novela moderna la expresión del tiempo. En esta evolución cabe destacar las nuevas concepciones y técnicas que el lector encontrará frente a aquellas a las que estaba habituado. Esta modificación en el aspecto formal se encuentra íntimamente ligada para la autora a “uma mudança de atitude do romancista no seu aproveitamento do homem e da vida como matérias-primas.”³²⁶ Para Maria Alzira Seixo este cambio de actitud se manifiesta especialmente en una atención particular aplicada al interior humano.

Por otro lado, la autora distingue entre el “tiempo objetivo”, en relación a una cronología, y el “tiempo íntimo”, en relación a una consciencia. Es este último el que va a interesar a la novela moderna ya que la literatura trata ahora de “captar uma realidade que se verificou constituir-se por *várias espessuras*” que:

“Só se definem em função da temporalidade intrínseca do ser humano que, existindo no presente, se manifesta dialèticamente entre a significação de um passado e a aquisição de um devir. Este diálogo é, por natureza, incerto, incoerente e desarrumado; por isso, a duração romanesca aparece-nos, no romance moderno, não instalada, feita de incidências entre os variados planos temporais experimentados pela consciência da personagem, com uma dimensão múltipla e um carácter essencialmente aberto”³²⁷

Esta vivencia del tiempo interior tiene un especial significado en la escritura femenina, ya que en él la mujer crea un espacio de (re)conocimiento donde su identidad se refuerza:

“O tratamento do parâmetro tempo é ainda particularmente interessante no tocante à narrativa portuguesa de autoria feminina. Embora inevitavelmente múltiplas, as suas vivências aparentam-se, na novelística feminina, pelo apego à

³²⁶ Op. Cit., p. 17

³²⁷ Op. Cit., p.19

exploração do *tempo interior*, das medidas íntimas dos espaços descoincidentes do pensamento e da acção num jogo complexo de planos que se entrelaçam.”³²⁸

La atracción por el tiempo interior se relaciona también con la necesidad de escapar de un espacio en el presente en el que la mujer no puede reconocerse. La linealidad del tiempo impone una inercia en la que se prolongan las mismas vivencias del pasado. Ese devenir temporal proviene de una corriente muy antigua, en la que la mujer aún no estaba inscrita. Por ello necesita subvertir el flujo del tiempo, hundirlo hacia el interior, donde la mujer puede adueñarse de él y ajustarlo a su propio ritmo. Ya no es el acontecimiento, sino la conciencia quien gobierna la vivencia del tiempo:

“As mulheres/personagens estão inseridas num presente que quase nunca lhes é significativo. Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico. O tempo é assim em si mesmo, incessantemente, substância espessa, essencial do seu viver (atentemos nos títulos de Wanda Ramos: *As Incontáveis Vésperas, Os Dias, depois...*, ou de Isabel Barreno: *Crónica do Tempo*). Nunca encontramos, porém, um tempo vivido ‘unidireccionalmente’. Na construção das personagens, vemos uma espécie de ruptura com uma vivência ‘linear’, etendida como simples sucessão de ‘agoras’. Essa linearidade, se assim lhe podemos chamar, como que é substituída por uma circularidade, ou por um contínuo zig-zague entre diferentes momentos do tempo: passado, presente, futuro. Substituída por uma permanente viagem interior, emocionada, entre o que *foi*, o que *é* o que *poderá vir a ser*. Nisso de certa maneira fica expresso algo de uma tradição feminina em que o tempo se desenha circularmente, ou em espiral, o que, apesar de todas as transformações sociais e societais no final do século XX, se mantém ainda.

A vivência do tempo por dentro, a intratemporalidade- ou a *Innerzeitlichkeit*, de que fala Heidegger-, é o que instaura nas mulheres essa ruptura.”³²⁹

³²⁸ Cristina Robalo Cordeiro, “Os limites do romanesco”, *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.º 143/144, Jan. 1997, p.130.

³²⁹ Isabel Allegro de Magalhães, “Os Véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.º 125/126 Jul. 1992, p.161.

Esa ruptura del tiempo resulta esencial para poder expresar en él realidades que escapan al acontecer exterior- “Ou então vivem a experiência de estarem de tal forma descontentes com o agora, de tal forma possuídas por outra coisa, exterior ao momento em que existem (seja pela imaginação e pela fantasia, seja pelas memórias e a sua *anamnesis*)”³³⁰-, por lo que se busca una suspensión del devenir temporal. Cuando el tiempo se lleva hacia el interior, se suprime la obligación de seguir una secuencia. Las tres grandes dimensiones temporales- pasado, presente, futuro-, convergen entonces en un mismo punto. Ahora la unidad temporal esencial es el instante, una instancia en la que importa más el efecto del acontecimiento en el individuo, que el hecho en sí.

La vivencia del tiempo interior encuentra una fuerte vinculación con el silencio por dos motivos. El primero de ellos se relaciona con la naturaleza silente de esa experiencia. La introspección enmudece al individuo, quien requiere del silencio para que la conciencia construya su discurso en la memoria o en la imaginación. El individuo que rememora, o aquel que se adelanta al acontecimiento, se inserta en la atemporalidad de la conciencia, por lo que se sustrae del mundo. Durante ese trance no puede comunicarse con nadie que no sea él mismo. El silencio del interior se adueña de toda la realidad inmediata y nada, fuera de la conciencia del individuo, puede comunicarse en él.

El segundo motivo por el que el tiempo interior se vincula al silencio se encuentra en la ruptura que se produce con el tiempo cronológico, exterior al individuo. La inmersión en el interior anula el fluir temporal del mundo porque el individuo ya no participa en él. Esta circunstancia supone una desaparición momentánea: nada ni nadie comparte ese tiempo absolutamente individual que es la interioridad. La abstracción anula la realidad. De esta forma no existe el acontecimiento. El vacío que se produce es un corte en el tiempo, una brecha de la que solo puede emanar silencio. La narración se convierte, por tanto, en un discurso que no llega a enunciarse nunca.

³³⁰ Op. cit., p. 162.

Además de la vivencia interior, hay otros acontecimientos que detienen el flujo temporal e instalan al individuo en el silencio. La muerte del ser querido detiene el tiempo y lo reduce a un único instante- el momento de la pérdida- que choca una y otra vez contra su propio límite. La ausencia marca un abismo insalvable. El tiempo queda interrumpido porque alguien ya no existirá jamás en él, detenido para siempre en la memoria. Esta imagen del tiempo envolviéndose, replegando todos sus días sobre los restos de su antigua existencia, surge en un momento de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. La protagonista enfrenta la pérdida de su marido y de su hijo condensando toda su existencia en un único día, tiempo único que iguala lo vivido con lo perdido. La vida restante es un espacio que ya no podrá habitarse, de ahí la necesidad de abandonarlo, de resistirse a fingir y mantener en él una vida simulada. La renuncia no es a la vida, sino a su apariencia, construida en palabras que no comunican:

“dezoito anos de repente como um dia, num dia nasci, noutra deia cresci, e ao terceiro dia deixo os mortos para trás e vou-me embora, apenas vivera nessa casa um dia só, pensou, respirando fundo com alívio, não teria sido possível aguentar viver lá mais do que isso, mas um dia bastara para aprender todas as coisas, segurar correctamente na faca, sentar-se direita na cadeira, fechar sem ruído as portas, escutar cortesmente o que diziam, mesmo que não dissessem coisa alguma, e agora um dia bastava, um segundo bastava para desaprender tudo isso, soltaria o cabelo, batera a porta, desceria de roldão a escada e iria embora, deixando para trás a recordação de si como uma casca vazia, porque tudo ali era opressivo e sufocante, viu olhando em volta, e todos estavam mentindo para manter a todo o custo uma ordem falsa” (p. 93)

La muerte es la mayor disrupción que puede sufrir el ser humano, ya que consigue también detener la vida de los que quedan. Sin la presencia de los seres queridos, la protagonista de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* pierde también el espacio, porque el tiempo ha dejado de existir. Sin tiempo ni espacio no puede darse el acontecimiento:

“O universo estava lá e as coisas permaneciam ordenadas em volta, mas como continuar a existir, se o tempo se quebrara, de repente?”

De repente não havia tempo, ela apenas respirava, sufocada, sobre um fio, que poderia estalar a cada instante.” (p. 9)

El tiempo siempre es un elemento contrario a los personajes de Maria Judite de Carvalho. En *Tanta gente, Mariana*, el tiempo es una sucesión sin vida para la protagonista: “Passam anos, passam vidas, aí vem o último dia e a última hora e o último minuto e ela então aparece a tornar inesperado aquilo por que esperávamos, a fazer o que já era amargo ainda mais amargo. A tornar mais difíceis as coisas.” (p. 16).

El tiempo siempre comienza marcado por la expectativa: “Não o acreditei porque era uma rapariguinha e esperava muitas coisas da vida.” (p. 21). Esta circunstancia marca el tiempo como espera, lo que encamina al personaje a una existencia pasiva en la que el propio acontecer ha de traer el ansiado cambio. Sin embargo, el tiempo no trae vida, se limita a consumir lo que queda de ella: “E a vida a gastar-se cada dia mais, a gastar-se sem eu a ter vivido.” (p. 68). La vida pasa por encima del personaje sin que este pueda entrar en ella. El tiempo se convierte en una realidad inaprensible, una materia resbaladiza que no puede retenerse: “O tempo escapava-me por entre os dedos e eu queria agarrar o tempo” (p. 21)

Una vida irrelevante y monótona no puede contener nada. La inmovilidad vital del personaje detiene todo, desaloja cada mínimo contenido que pueda encontrarse, igualmente vacío e inútil. La soledad y la incomunicación alteran la percepción del tiempo, que no tiene la misma fluidez una vez que ha sido despojado de la acción. Este tiempo detenido se instala necesariamente en el silencio. El tiempo que no discurre anula la vivencia, expulsa al individuo, niega todo. Los personajes que se han quedado solos, con frecuencia jubilados o ya mayores, en la edad “de todas as desesperanças”,³³¹ pierden la fluencia del tiempo, convertido en una categoría vana y confusa, inservible y absolutamente irrelevante:

“De meses a meses, ou talvez fosse de anos a anos- o tempo era agora tão impreciso e tê-lo tornara-se desnecessário-(...) sobretudo agora que estava

³³¹ Maria Judite de Carvalho, “A alta”, *Seta despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p.105.

reformada, logo esquecida, e os dias tinham deixado de ser quadriculados e de haver cedo o tarde para as coisas.”

Los personajes que recorren este tramo final de sus vidas- culminación de un largo vacío- no tienen ni siquiera la ocupación del trabajo, la compañía real de un familiar o de un amigo. El escaso margen que queda no es suficiente para albergar la esperanza del cambio. El tiempo empieza entonces a percibirse como una dolorosa e innecesaria dilatación. Esta percepción subjetiva del tiempo plantea un problema para aquel que renuncia a mantener alguna expectativa: la inutilidad del tiempo, su exceso. La vida se convierte en un excedente. Los protagonistas de Maria Judite no saben qué hacer con el tiempo: “Porquê tantos cuidados?, pensava a velha professora, talvez porque pensar fosse a única maneira compensadora de usar o tempo” (p. 64), reflexiona la protagonista del cuento “A Alta”.³³² La necesidad de ocupar el tiempo es, en realidad, la obligación de vivir cuando no existe nada. La protagonista de *Tanta gente, Mariana* vive también ese exceso de vacío en el que se ha convertido el tiempo y que no sabe cómo llenar si no es con gestos igualmente vacíos:

“Depois havia dias, meses de intervalo, negros e vazios, sem princípio e sem fim, dias a ter que gastar, folheando vidas alheias em romances policiais de happy end com o vilão sempre castigado e a virtude muito nítida e muito recompensada, vendo filmes estúpidos, fumando cigarros que acendia uns nos outros sem prazer, percorrendo ao acaso as ruas. Sozinha. Onde isso vai...” (p. 40)

El tiempo se convierte para Mariana en una masa inerte e inservible, cuya única variación es la intensidad de la angustia que vive en ellos: “Mas às vezes também tudo vem, é conforme a cor dos dias. Os cinzentos correm moles, desconsolados, amassados con lágrimas. Os negros, gasto-os a desfiar para mim própria toda a minha existência falhada.” (p. 41).

Este problema es mayor en la mujer, ya que las opciones vitales son más reducidas en su caso. La mujer dispone de menos alternativas, su ámbito es más

³³² Maria Judite de Carvalho, “A Alta”, *Seta despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, pp. 63-71.

reducido, por lo que el vacío se cronifica, llegando a convertirse en una enfermedad. Así lo expresan los protagonistas de “Tempo de Mercês”, cuando Mateus recuerda la incesante actividad de su madre. Fuera ya de la necesidad de conseguir dinero, el trabajo se convierte en la única forma de continuidad, una manera de habitar la vida vacía que ha quedado:

“Trabalhou até o fim. Nessa altura já eu ganhava para os dois, mas creio que ela não saberia em que gastar o tempo se não tivesse chapéus para fazer.

Era Natália a primeira pessoa a que fazia tal confissão. Ela murmurou: Há mulheres assim, é uma doença de mulher.” P. 126

Ese vuelco hacia lo intrascendente revela la necesidad de encubrir un vacío que amenaza con demolerlo todo y paralizar al individuo en una existencia a la intemperie. De ahí la necesidad de sumergirse en una actividad que imponga un contenido mínimo al vacío. Natália, la protagonista de “Tempo de Mercês”, sospecha estar ya próxima a un momento donde el gesto mínimo e intrascendente se convierte en una forma de supervivencia. Una existencia condenada al silencio de lo irrelevante:

“Faz-me impressão, sabe, vê-las cumprir com dedicação esas tarefas. Pode ser limpar o pó, cozinhar o melhor frango na púcara de todo o mundo, arrumar gavetas com método, fazer rendas ou ter amantes. São perfeitas, não é? Dão-se ao trabalho de alma e coração. Todo o resto se torna, por assim dizer, secundário. Não acha humilhante? A concentração da força vital em coisas tão marginais, tão passageiras.” (p. 127)

Los personajes se consideran vivientes involuntarios, supervivientes- de la propia vida, no de la muerte-, obligados a una existencia forzada: “Talvez por tudo isso aquela incómoda impressão de sobreviver, de sobejar, de estar a mais num territorio que já não lhe pertencia”, siente la protagonista del relato “Sentido único”.³³³ De la misma manera se expresa la protagonista de “A absolvição”, quien se refiere a los familiares que aún viven, y a ella misma, como “sobreviventes”: “De resto, a outra

³³³ Op. cit., p. 103.

sabia muito bem que nunca nenhum dos sobreviventes se preocupara muito em saber como estavam os outros.”³³⁴

La protagonista de “A avó Cândida”, del libro *Tanta gente, Mariana*, desearía poder prescindir de parte de su tiempo: “Quem me dera hibernar como um bicho, pensou. Pendurar-se pelos pés ou enrolar-se em si mesma (enrolar-se era mais cómodo) e esquecer tudo e acordar uns meses mais velha. Acordar velha seria o ideal.” Este deseo de consumir el tiempo de una sola vez se debe a un intento de auto-anulación, a la necesidad de desprenderse de una vida inservible, agotadora en su imposibilidad de cambio y en su obligación de significarse constantemente. : “Talvez os velhos e as crianças fossem mais autênticos por estarem mais perto do nada”.

Se trata de un tipo de supervivencia casi ajena al individuo, que vive en la inercia del tiempo. Un tiempo que, pese a la voluntad de anulación del protagonista, continúa su discurrir:

“E acordava sempre sem vontade de viver.

Depois, foi vivendo.”³³⁵

Esta desafección inicia un progresivo distanciamiento de la vida y el mundo: “E dava consigo a pensar se o pai também teria tido aquela sensação de já não ter nada a ver, ou tão pouco, com o mundo onde morava.”³³⁶ Esta distancia produce la sensación de que ya es demasiado tarde para todo. La protagonista de “Sentido único” consigue ganar la lotería al final de su vida cuando “era tarde de mais”. Esta sensación de tiempo agotado se ve intensificada por el vacío incurable que siente la protagonista. La soledad anula el valor de cualquier cosa, consume el contenido de los días: “Estava, porém, tão só que não havia ninguém para se rir dela, ninguém. Com o tempo tudo se fora esvaziando.” La nada que instala el tiempo detenido oculta también la percepción del espacio: “O vazio, portanto. Na própria rua onde morava, esse vazio.”

³³⁴ Op.cit., p. 46.

³³⁵ Op.cit., p. 61.

³³⁶ Op. cit. p. 104.

Es significativo que este relato comience y acabe en el mismo silencio habitado únicamente por el estallido de la cómoda. Si al inicio, la protagonista siente el rechazo que le produce el crujido de los muebles que emerge de la quietud absoluta de la casa, el final vuelve a ese mismo silencio: “Então caminhou com dificuldade para a cama, deitou-se e fechou os olhos. A cómoda estalou.” El silencio y el tiempo forman así una unidad, un blanco continuo que disuelve todo. La inmovilidad del personaje se expresa en esta estructura circular. La vuelta al mismo punto donde se inició su historia demuestra que su situación ya no puede cambiar y que, por tanto, el personaje ha agotado todas sus posibilidades vitales. Para algunos críticos, la temática de la angustia es la línea de fuerza del texto que acompaña al protagonista en un recorrido circular que lo devuelve una y otra vez a la situación inicial. Así ocurre también en *As Palavras Pougadas*:

“Muito embora a circularidade não seja total em *As Palavras Pougadas*, é todavia ela um dos condicionantes básicos da estrutura do texto, pois informa, a nível da actuação ou das palavras proferidas pelas várias personagens, um princípio de repetição e de recomeço. No sistemático recomeçar reside tanto a fatalidade quanto o embrião da consciência crítica. Repetirem-se gestos, falas, atitudes ou estados de espírito são, para a protagonista, caminhos para a percepção da ausência de um sentido válido para a própria vida. Ela começa a ver a vacuidade de tudo o que a rodeia.”³³⁷

Mediante esta circularidad se llega a la problemática de la imposibilidad del cambio, la inmutabilidad del individuo en su propia existencia, en una reformulación del motivo clásico del fatalismo. Esta tragedia en la vida del ser humano es el resultado de la incapacidad de actuación de un personaje limitado al recuerdo. De esta forma, los cuentos de Maria Judite de Carvalho son el testimonio de alguien que “retratou a situação de quem começou a compreender e a saber.”³³⁸

³³⁷ Maria Lúcia Lepecki, “Maria Judite de Carvalho: Circularidade da Acção, Procura da Palavra”, en *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 198-199.

³³⁸ Op.cit., p.201.

Muchos relatos de Maria Judite de Carvalho se desarrollan desde la absoluta abolición del tiempo. En el cuento “A Mancha Verde”, del libro *Seta Despedida*, la suspensión temporal se materializa también en una parálisis física, traducándose así la inmovilidad del tiempo en una inmovilidad vital:

“Encostada à cómoda, sentia pela primeira vez a idade, mais, muito, mais do que a sua idade, que idade era essa que sentia? E olhava também, pela primeira vez, a sua solidão. O horizonte não ficava longe e o chão estava ali e agarrava com força os seus pés. Teria tempo de se habituar àquele seu novo estado? Valeria a pena habituar-se a ele?

Tentou gritar ou talvez suspirar, só isso.”³³⁹

La conciencia de que la vejez ha atrapado a la protagonista en una existencia muy próxima a su final condiciona su percepción del espacio, reduciéndolo en sus proporciones – en una clara correlación con las posibilidades que le restan en la parte final de su vida-. También cambiará su sentido del tiempo, que la detiene y encierra en un espacio cada vez más limitado. Esta nueva conciencia le permite vislumbrar por primera vez su soledad con absoluta claridad, casi como una presencia real y física, a su lado, contemplándola.

El texto, como es habitual en muchos relatos de la autora, no ofrece ninguna información sobre el pasado de la protagonista. No interesan las causas que han llevado al personaje a su soledad, importa tan solo asistir a ese instante detenido donde todo se condensa³⁴⁰, como si el personaje hubiese sido extraído de su existencia para poder

³³⁹ Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 129.

³⁴⁰ Bobes Naves explica la importancia del instante final para lograr comprender el resultado del tiempo: “La revisión del pasado que proporciona la memoria da lugar a un desdoblamiento de la persona que se objetiva a sí misma para juzgarse en otro tiempo y para descubrir la lógica de los hechos: las relaciones de causalidad, lo mismo que las relaciones psíquicas de dos escenas a través de un sujeto, quedan claras al eliminar los ruidos no significativos de la historia y esto sólo puede hacerse desde el desenlace.” María del Carmen Bobes Naves, “A modo de epílogo. La novela y la poética femenina”, *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*, Milagros Arizmendi y Guadalupe Arbona (coord.), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, p. 377. Para los

ser observado minuciosamente. De la protagonista apenas conocemos el breve apunte de una belleza y felicidad perdidas, cualidades que la distinguían y distanciaban del resto. El cuento se concentra en un solo instante, el momento en el la protagonista puede ver el nuevo espacio que ocupa tras el paso del tiempo.

El contraste entre el tiempo presente y el pasado ya perdido se produce en una serie de imágenes que hablan de la desigual altura de la existencia según el momento vital en el que nos situemos. La distancia que separa estas dos épocas de la vida de la protagonista cambia la percepción de las cosas en el momento presente pues, “Recusara-se, no entanto, a regressar à terra e agora o tombo fora violento. É grande, pode ser grande um milímetro” (p. 127). Lo que antes parecía ser una diferencia mínima que sólo servía para destacarla sobre el resto, ahora parece una distancia insalvable. La dificultad de adaptación a su nuevo estado se debe a la falta de transición entre los dos tiempos: “Entre um tempo e o outro deveria dar-se, era normal, um interregno. Era normal. Mas não, não houvera tal coisa” (p. 127)

El motivo por el que la protagonista no ha podido experimentar un tiempo intermedio se debe a una percepción equivocada, motivada por una espacialidad y una temporalidad propias, muy alejadas de la realidad. Al situarse durante su juventud en un plano *elevado*, que la distanciaba de la realidad, y al vivir sus experiencias con una velocidad excesiva, sus vivencias no encontraron una continuidad adecuada en el devenir del tiempo. El resultado es la llegada abrupta a una realidad que ya no admite la deformación de la distancia personal. Por otro lado, al no haber conocido de cerca la realidad “ignorava as coisas rasteiras, às vezes desoladoras, às vezes tranquilizantes” (p. 128), en definitiva las experiencias que la hubieran formado y preparado para afrontar los problemas de una vejez en soledad.

La falta de adaptación se debe, por tanto, a una falta de evolución personal. Su situación final no es el resultado de una experiencia gradual, de ahí su incapacidad para responder a las exigencias vitales que el paso del tiempo le ha impuesto. Para Le

personajes de Maria Judite de Carvalho no hay presente, por tanto no hay posibilidad de futuro, solo pasado. Los personajes están atrapados en un tiempo del que no saben salir. Por ello ya no existen. El silencio es su lenguaje.

Breton la adaptación a la vejez depende del “grado con el que la persona se sienta vinculada a su vida cotidiana o a sus sueños”, ya que para el autor “no es una cuestión de edad, sino de relación con el mundo.”³⁴¹ Esta relación se hace cada vez más difícil por las posibilidades cada vez menores de cambio, lo que en última instancia dificulta también el proceso de adaptación:

“Así como el joven está en construcción permanente, sintiendo que su relación con el mundo solo puede ampliarse y que tiene todo el tiempo delante de él, el anciano se encuentra en el proceso inverso de simbolizar las pérdidas con el sentimiento de su irreversibilidad. Su identidad no cesa de remodelarse, reajustando continuamente lo que era importante para él y ahora ha desaparecido.”³⁴²

La relación con el mundo se basa entonces en un proceso de pérdida que reduce progresivamente el tiempo y el espacio disponibles para vivir. En ese sentido, es interesante destacar en este cuento la forma en que espacio y tiempo se reducen en relación a la extensión ilimitada de la que gozaban durante la juventud. Cuando era joven y admirada, la protagonista sentía estar “uns milímetros acima dos outros” (p. 125). Su belleza y su éxito la distanciaban por encima de los demás durante los primeros años de su vida; sin embargo, cuando ha envejecido y se encuentra sola, se siente “presa ao solo como uma planta” (p.126). Pero no es sólo la forma de situarse en el espacio lo que ha cambiado; también la forma de desplazarse en él. Durante su juventud, la protagonista siente que puede “volar”- forma de desplazamiento propia de un plano *elevado*- y, en consecuencia, el espacio se presenta abierto, sin limitaciones para ella. Sin embargo, en los años finales de su vida la protagonista se siente apresada en su cuarto, incapaz de moverse, sintiendo todos los horizontes muy cercanos; de esa forma, el espacio se cierra en torno a ella sin ofrecer ninguna variación. En ese momento la protagonista entiende que para ella todo está vivido y que no está preparada para afrontar una existencia próxima a su fin.

³⁴¹ David Le Breton, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Madrid, Siruela, 2016, p. 130.

³⁴² Op.cit., p. 131.

La forma en que el tiempo discurre en la historia también cambia en correlación con el plano espacial³⁴³. En la juventud el tiempo “corría muy deprisa”, acompañado los “vuelos” de la protagonista. En contraste, en el momento en que el personaje toma conciencia de su soledad y su vejez, el tiempo se detiene, dejando a la protagonista sin posibilidades de evolución. Esta sensación de parálisis se ve agravada por las recomendaciones del médico para que “andasse devagar e não subisse escadas”. Es interesante revisar las expresiones espacio-temporales que refieren el pasado y el presente de la protagonista. Así, en su juventud aparecen expresiones como “ela corria”, “ela saía voando pela janela aberta”, “andara de mais lá por cima”, “andara tão velozmente” que indican un espacio aéreo y un tiempo veloz. En el momento presente de su vejez, los acontecimientos cambian “de súbito”, “de repente” y “o horizonte não ficava longe e o chão estava ali”. La súbita detención del tiempo se corresponde con la aparición de fronteras físicas a su alrededor: la dimensión marcada por el doble plano suelo/horizonte configura un espacio cerrado en cualquier dirección. Las categorías espacio-temporales han culminado su proceso de cambio y es entonces cuando la protagonista “parou” y toma conciencia, en su caída, de que “pode ser grande um milímetro” (p.127).

La intersección entre elementos espaciales y temporales es muy evidente en este texto, pues al pasado le corresponde un ritmo temporal rápido y un espacio etéreo- era el momento en el que la vida se elevaba-. En cambio, en el presente, el tiempo se detiene y el espacio regresa a un plano terrenal. Del mismo modo, la juventud se identifica con el movimiento, los espacios abiertos y la velocidad, mientras que la vejez queda representada en el tiempo detenido, la inmovilidad y los espacios

³⁴³ La complementariedad tiempo/espacio se explica perfectamente en la definición de *cronotopo* que ofrecía Mijail Bajtin: En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” Mijail Bajtin, *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-238).

pequeños y cerrados. El pasado siempre se identifica con la felicidad perdida, con un tiempo en el que aún era posible todo y nada había comenzado a perderse. Como expresa Maria Alzira Seixo:

“Não se pretende, como no romance tradicional, dar-nos o evoluir duma consciência paralelamente ao tempo que corre; trata-se, pelo contrário, de nos comunicar os transe de uma consciência que se busca a partir do tempo que correu. A recordação do passado vai ajudar a definir pessoas que, uma vez ressuscitadas, vivas, tornadas presentes pela evocação, revitalizam o tempo tornado possível ao autor reencontrá-lo. É necessário, pois, o reconhecimento do passado, dada a precaridade do presente.”³⁴⁴

En el cuento “Sentido Único”, del libro *Seta Despedida*, los años y la soledad modifican también la percepción del tiempo. La imprecisión temporal en este relato parece reflejar la dificultad para la percepción del personaje. La protagonista, una solitaria mujer de setenta años que lo ha perdido todo con el paso de los años, diluye las fronteras del tiempo presente en el tiempo pasado, pues siente que ya no le es necesario separar estos dos momentos:

“De meses a meses, ou talvez fosse de anos a anos – o tempo era agora tão impreciso e tê-lo tornara-se desnecesario-, um pequeno ser escuro, sem cor nem forma definida, deslizava-lhe à frente dos pés.”³⁴⁵

La poca importancia que tiene el tiempo en su existencia es el resultado de saber que ha abandonado todos los lugares que le pertenecieron al estar jubilada y sentirse olvidada por todos. La protagonista ya no tiene una vida activa; por ese motivo los días “tinham deixado de ser quadriculados e de haver cedo ou tarde para as coisas” (p. 103). El tiempo pierde sus coordenadas cuando dejan de existir actividades sobre el que cifrarlo. La soledad y la inmovilidad existencial detienen el tiempo, como

³⁴⁴ Maria Alzira Seixo, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 21.

³⁴⁵ Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 101.

es el caso del protagonista del cuento “As Impressões Digitais”, quien ante la pérdida de su familia siente el tiempo como una realidad que no sabe cómo vivir:

“É certo que todas as manhãs se levantava à hora antiga, à hora a que o seu corpo estava habituado a vir ao mundo, mas logo um nó se lhe apertava no peito cortando-lhe a respiração. Que iria fazer do dia, como iria usá-lo, gastá-lo, chegar ao seu fim sem grande dor?”³⁴⁶

El tiempo termina siendo una realidad vencida para el personaje. Cuando el personaje sufre un cansancio vital derivado de la pérdida y de la impotencia ante el cambio, el tiempo se impone paralizando al personaje y poniendo fin a su vida, bien con la muerte o bien con el abandono de cualquier forma de esperanza.

Uno de los relatos de Isabel Barreno que representa el nefasto efecto que el paso del tiempo y la soledad tienen sobre la vida de los personajes es el cuento “O Futuro”. Al igual que en “O Ser”, la protagonista es un ama de casa que no dispone de tiempo propio, pero alberga la esperanza de que su situación cambie con el tiempo:

“Nesse futuro ela esperaria, sentada, com as mãos no regaço, os grandes acontecimentos- enfim! – da sua vida. A graça das grandes aventuras só poderia chegar abrindo-se-lhe um tempo, depois de todas as tarefas cumpridas, um tempo de repouso num espírito despreocupado.”³⁴⁷

Cuando sus hijos dejan la casa y su marido fallece, la protagonista se encuentra sola ante el tiempo. Llegado el momento de alcanzar una vida diferente, la mujer no encuentra la forma de recomenzar otro tipo de existencia. La protagonista entiende que ha gastado toda su vida en el pasado. Toda su fuerza se diluyó en un presente continuo de tareas domésticas y días iguales. La esperanza frustrada de tener un futuro diferente termina también destruyendo su presente, dejándola paralizada sin saber qué hacer. Completamente sola y con todo el tiempo disponible, no encuentra, sin embargo, la posibilidad de hacer algo para ella, ya que nunca fue preparada para vivir sola con independencia de los demás: “Ficou transida de medo vendo à sua frente

³⁴⁶ Op. cit., pp. 73-74.

³⁴⁷ Maria Isabel Barreno, *Contos Analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, p.99.

um enorme vazio: todas as energias do futuro haviam sido gastas em cada presente que ela vivera.”³⁴⁸

El problema que debe afrontarse es, en definitiva, el del tiempo y la soledad. Durante la mayor parte de sus vidas han estado dedicadas a los demás, entregando su tiempo a sus hogares. Llegado el momento de la soledad, disponen de un tiempo que no saben vivir porque la única forma de vida que conocen ya no encuentra continuidad.

Otros textos hablan de la soledad y la incomunicación por la imposibilidad de concertar los planos temporales de distintos individuos. El relato “Os Tempos Cruzados”, de Maria Isabel Barreno, expone la soledad del ser humano y la imposibilidad de un encuentro real entre las personas. La expresión de esta dificultad se explica mediante categorías espacio-temporales, irreconciliables ante la dualidad que opera en las relaciones sociales. Ana, la protagonista, es una mujer que constantemente se plantea si el modo de relacionarse, las decisiones que toma o la forma en que educa a su hijo son las acertadas. Al mismo tiempo, siente que todos sus movimientos están dictados por modelos colectivos que anulan la individualidad y no permiten una visión propia y diferente de la realidad, lo que contribuye a perpetuar el sistema. Convencida de la dificultad de romper la “ortodoxia média”, Ana asume que la individualidad está permanentemente aplazada en el espacio común. La imposibilidad de actuar fuera de las normas se ve reflejada en los desencuentros diarios que se producen en la calle, cuando las personas cruzan las miradas sin llegar a verse unas a otras. La protagonista cree que esta circunstancia se debe a que no existe una coincidencia en el tiempo y en el espacio:

“Ana imaginou que efectivamente não circulamos no mesmo tempo e no mesmo espaço, de forma permanente e garantida. Vagueávamos todos num universo composto de esferas muito independentes, e cada um conhecia a sua e pouco mais, porque essas esferas eram também as janelas de que dispúnhamos para observar tudo o resto. Dessas esferas tínhamos conhecimento quando ficávamos absortos em nós próprios, em nossa atenção total desfiando um

³⁴⁸ Op. cit., p.100.

detalhe do que víamos. O tempo e o espaço não eram definidos pelas coisas materiais, casas e ruas. As coisas materiais eram apenas um local de encontro aprazado, porque necessitávamos encontrar-nos uns com os outros, da mesma forma que vamos ao café. (...) Vínhamos de nossos muito diversos tempos e histórias. Enquanto aí vivíamos, os outros e as coisas eram apenas recordações, que levávamos e trazíamos. Ana, imaginando, não estava naquela rua, e por isso os outros não a viam. Os outros, os que passavam também alheados, eram imagens de cenas antigas. E depois, subitamente aterrávamos, nos locais marcados para encontro, trazados por essas naves de viajar a través do tempo e do espaço que são as palavras, as fórmulas, os modelos, as convenções.”³⁴⁹

El tiempo interior e individual se distancia paulatinamente del tiempo exterior, común a todos. Las categorías espacio-temporales se interiorizan hasta el punto de diferenciarse de forma irreconciliable con otras formas de asumir el tiempo. El ritmo de vida y la forma de moverse en ella imponen cronologías y escenarios diferentes en cada individuo. Estos cambios aparecen, además, asociados a la vida urbana y al ritmo frenético que esta impone. A pesar de la multiplicidad de escenarios, muchos de ellos dispuestos como espacios comunes- un café, la calle o los medios de transporte públicos- la convivencia se hace cada vez más difícil, surgiendo así la paradójica circunstancia del aislamiento y la soledad urbanas en un individuo rodeado constantemente de gente. De este aislamiento, y de la incomunicación que de él se deriva, el espacio se individualiza hasta su fragmentación. El resultado es que la configuración del espacio urbano como un universo de “esferas”, ajenas unas a otras, niega la posibilidad de la coincidencia.

Otro aspecto interesante sobre el tratamiento del tiempo y su vínculo con el silencio es la supresión entre los personajes de la interacción, lo que en última instancia supone también la ruptura de la temporalidad. En este sentido, un texto significativo es la novela de Maria Isabel Barreno *De Noite as Árvores São Pretas*, en la que la sucesión de los monólogos de los personajes permite al lector avanzar en las consciencias de los protagonistas, y a través de ellas reconstruir sus vivencias. Sin embargo, el hecho de que esta obra esté construida a partir del discurso interior de

³⁴⁹ Maria Isabel Barreno, *Contos Analógicos*, Lisboa, Edições Rolim, 1983, p.50.

cada personaje, suprime la posibilidad de acción y, con ella, la del desarrollo de una cronología en la que inscribir los hechos. Esta estructura, estrechamente ligada a la mayor interiorización del personaje, proporciona al lector una nueva sensación de tiempo, revelándose éste en la rememoración y la recreación de los hechos que efectúan los personajes.³⁵⁰

Dos circunstancias van a marcar la temporalidad de la novela. Por un lado, el hecho de que toda la historia se construya mediante el flujo de conciencia de los personajes - por definición, inestable y discontinuo-, implica el cambio constante de planos temporales, desde el presente al pasado. Por otro lado, la variedad de puntos de vista supone también una fragmentación del tiempo, ya que los monólogos interiores de cada personaje no han de situarse, necesariamente, en un mismo plano temporal:

“Acresce ainda uma novidade de processos que decorrem da vontade do romancista de nos não dar, na obra, nenhum ponto de vista privilegiado que esteja de posse de todos os acontecimentos; desta maneira, a multiplicidade é

³⁵⁰ Bobes Naves relaciona la técnica del monólogo interior con la mayor disposición estructural de la novela, abierta a nuevas posibilidades de asociación y significación: “El lenguaje interior, en primera persona, es decir, el monólogo interior (dirigido a un alocutario textualizado o no, o simplemente como proceso expresivo, sin alocutario), permite una gran flexibilidad en la *composición* y en la *disposición* de los motivos narrativos, puesto que el tiempo psicológico y el espacio mental en que se sitúan las acciones no tienen condicionamientos, y permiten asociaciones inesperadas, blancos discursivos y desorden cronológico (analepsias y prolepsias temporales), ubicaciones aparentemente caprichosas, etc. De estas circunstancias deriva una gran libertad narrativa, de modo que una actitud (la autoconcienciación) deriva a una forma lingüística determinada (el discurso de la primera persona y el monólogo interior) y suele traducirse en una mayor libertad de composición y en la disposición de los motivos, pero cada uno de estos rasgos es independiente, no mantienen entre sí una relación de causalidad.” María del Carmen Bobes Naves, “A modo de epílogo. La novela y la poética femenina”, *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*, Milagros Arizmendi y Guadalupe Arbona (coord.), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 370-371.

exigida e acarreta novas descentralizações e total impotencia de comunicar uma orden no tempo.”³⁵¹

La vivencia interior del tiempo desde la conciencia de múltiples personajes impide situarlos en el plano temporal de la acción. El lector no está presente en el momento de la interacción, por lo que no puede asistir al intercambio de la palabra. La falta de diálogo obliga a asistir a una palabra ya pronunciada, que es revisitada por cada uno de los personajes desde el silencio de su interior.

El tratamiento del tiempo y su vinculación con el silencio resulta también de especial interés en la obra de Teolinda Gersão. El pasado adquiere una naturaleza casi espacial en la obra de esta autora. La estructura basada en la analepsis de muchas de sus obras implica, al igual que en la novela de Barreno, la ausencia de diálogos y acciones a favor de un discurso interior que regresa a lo acontecido. El pasado es un lugar constantemente visitado por sus protagonistas, lo que hace que se proyecte sobre el presente para redefinirlo, cambiando sustancialmente su significado. En *O Silêncio* (1981), la protagonista construye su presente recorriendo el pasado de su madre, que actúa como referente constante de lo que ella no desea vivir. *A casa da Cabeça do Cavalo* (1995) narra en presente la historia de unos personajes muertos desde hace años. La casa es la única realidad presente desde la que se proyecta una red de historias pasadas. Maria Alzira Seixo destaca la importancia del tiempo pasado como elemento vertebrador del espacio presente en la novela portuguesa contemporánea:

“Qualquer das obras estudadas tem como coordenada maior, é inegável, o peso dos tempos idos que oprime a consciência das personagens; conforme o propósito estilístico assumido, esses tempos são conduzidos até ao actual, revividos por uma regressão do espírito ou mantidos em conflito com o presente que se processa, actuando sempre, de qualquer maneira, como estímulo ou motivo da criação romanesca. Esta posição perante o passado, pelo que representa de reestruturação de um tempo que pode ser exemplar em relação

³⁵¹ Maria Alzira Seixo, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, pp. 26-27.

ao presente ou decisivo na construção do futuro, parece-me uma das características com maior interesse no romance contemporâneo, nomeadamente no caso português.”³⁵²

Más novedoso resulta el tratamiento del tiempo en *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), diario que mezcla la biografía ficticia con lo fantástico y la narración poética. En esta obra el tiempo - elemento fundamental para la estructura de un diario- se desordena, se suprime para trazar una biografía sin presente ni pasado. Los primeros capítulos del diario aparecen datados con una secuencia temporal que rompe el orden lógico y lineal del tiempo: “Domingo, um; Sábado três; Segunda, catorze...”, revelando así la imposibilidad de dominar el tiempo. En la obra de Teolinda Gersão el tiempo no destaca tanto por ser un elemento narrativo como por su valor simbólico, ya que es una categoría que permite proyectar y poner en relación experiencias y deseos aún sin realizar. El tiempo es un medio, un instrumento para entender el proceso que ha formado el presente o la causa que obstaculiza el futuro, de ahí que se asocie al silencio para el desarrollo introspectivo de la narración.

Otro texto que refleja el aislamiento del personaje por la anulación del tiempo narrativo es el cuento de Gersão “O Leitor”, del libro *Histórias de Ver e Andar*. En este relato, el protagonista es un conductor de metro aficionado a las novelas de misterio. El aislamiento y la soledad que vive en su trabajo le impulsan a leer mientras conduce. Esta tarea, por su naturaleza mecánica, exige una mínima atención, por lo que el protagonista puede permitirse acompañar su trayecto con lecturas. El altavoz de la cabina le indica sucesivamente las estaciones de metro que recorre. Cuando el metro llega a la última estación, comienza de nuevo el recorrido en sentido inverso. De esta forma, el tiempo se hace infinito y repetitivo; el principio y fin de su trayecto se invierten constantemente, convirtiendo su viaje en un único y cerrado recorrido circular. El tiempo y el espacio quedan anulados, lo que aumenta la sensación de aislamiento y soledad del protagonista, en contraste con la continua agitación que se vive en los andenes:

³⁵² Maria Alzira Seixo, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 235

“Não é que eu não gostasse de ser maquinista. Mas é uma vida solitária, conduzir comboios. Está-se no meio de gente, mas sozinho, e quase não se fala con ninguém.” (p.182)

Sin embargo, el aislamiento se produce también entre esas personas que comparten un mismo espacio sin comunicarse, ni siquiera visualmente, y que, al igual que el protagonista, viven atrapadas en un movimiento continuo, mecánico y cerrado en sí mismo:

“As pessoas correm no cais como formigas, provavelmente nem se vêem umas às outras, ou só de relance – também elas são apanhadas num mecanismo de movimentos alternados, correr-parar, sair-entrar, esvaziar-encher. Há uma certa cadêndia hipnótica nessa repetição de movimentos e na sucessão, sempre igual, das estações.” (p.182)

Aunque todas las personas que viajan en el metro tienen la posibilidad de bajar en cualquier parada, el protagonista sabe que están condicionadas por sus trabajos, lo que anula la posibilidad de elegir libremente y cambiar. En cualquier caso, la vida urbana impone un ritmo repetitivo, reduciendo el tiempo y el espacio a una única posibilidad mecánica y cerrada. Esta circunstancia, al igual que en el cuento de Isabel Barreno “Os Tempos Cruzados”, hace que el tiempo y el espacio determinen la soledad y el aislamiento del individuo en la vida moderna de las ciudades.

La soledad del personaje conduce normalmente hacia la introspección y la memoria. La vuelta o la permanencia en el mismo espacio que fue escenario de las vivencias evocadas sugestionan el recuerdo y refuerzan la sensación de pérdida y cambio. La vuelta al pasado es muchas veces inevitable para el personaje. Alguna vivencia o algún objeto lo llevan inmediatamente al tiempo vivido. Se trata de un proceso pasivo, no activo. El personaje se sitúa, por tanto, ante el pasado y no dentro de él. Los objetos, protagonistas en otro tiempo de determinadas vivencias, los lugares que ocupaban antiguamente las personas queridas son imágenes fijas que se evocan sin ser traspasadas. En el apartado que dedica a Maria Judite de Carvalho, Maria Alzira

Seixo³⁵³ explica, refiriéndose a Graça, protagonista de *As Palavras Pougadas*, las consecuencias de este comportamiento:

“A atitude de Graça em relação ao passado é, pois, essencialmente estática, ou até extática; porque, se não dinamiza o passado com a reinvenção do presente (o passado permanece o que fora), ela abandona por completo o seu ser de agora para mergulhar na vivência dos acontecimentos ou estados de espírito que recorda”.

Esta falta de indagación en el significado de todo lo acontecido y el papel personal adoptado en cada uno de los momentos evocados explica la falta de proyección hacia el futuro. Para una existencia que ya ha asumido todas sus fronteras, lo único importante es que la situación vivida no se prolongue ni requiera de una profundización o una intencionalidad. Por ello, el resultado final de cada una de estas vidas retratadas en los cuentos y novelas de las autoras suele ser el de la huida de la realidad inmediata o la parálisis ante ella. Los personajes de Maria Judite de Carvalho intentarán escapar de un mundo que les oprime, de un pasado que les devuelve una y otra vez remordimientos, obsesiones e ideas que les atemorizan y angustian como resultado de una vida fallida que no encuentra en su derrota el modo de poder cerrarse. El constante retorno al pasado tiene, además, otra consecuencia y es el deseo – irrealizable – de seguir viva pero sin tener que vivir, como consecuencia de un casancio que busca el descanso en el vacío:

“Mas Graça não quer ir para parte nenhuma, quer simplesmente estar. Estar. Não ter fome, nem sede, nem sono, nem sentir dentro de si aquela estúpida ansiedade que afinal de contas nunca a abandonou. Não pensar em Leda nem no pai, nem em Claude neme m Vasco nem em si”³⁵⁴

En la novela *O Silêncio*, la historia de las relaciones Lavínia-Alfredo y Lídia-Afonso, opuestas generacionalmente, se expone sin orden lineal. Al oponerse

³⁵³ Maria Alzira Seixo, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 179.

³⁵⁴ Maria Judite de Carvalho, *As Palavras Pougadas*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1961, p. 70.

continuamente las vivencias de una y otra relación surge una dialéctica entre dos formas de entender la vida y las relaciones – la madre que no consiguió transgredir el orden del mundo, limitándose a una espera que sólo podía conducir a la frustración y la hija que llevó hasta el final su deseo de libertad -. Gracias a esta ruptura del orden impuesto la joven protagonista logra también una nueva temporalidad:

“E se é verdade que o tempo tem em *O Silêncio* uma acção erosiva, que corrói a força vital, é também verdade que é possível evitar a erosão. Em *O Silêncio* o tempo torna-se sonho do futuro, promessa de uma plenitude que vale a pena procurar. Para isso será preciso voltar a encher de sentido um tempo que a mulher de hoje já não sente como fuga compensatória de falta de espaço, mas como riqueza provocatória de acção”³⁵⁵

En *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* hay un deseo consciente de manipular el tiempo, de destruirlo para poder poseerlo:

“Nesse dia sobraram-lhe duas horas e ela guardou-as para o dia seguinte. Sempre que calhava fazia assim uma pequena economia, que deixava para utilizar noutra altura em que se visse mais aflita. Era também um modo de adiar envelhecer, adiava sempre, somando essas economias casuais já tinha vários anos na gaveta. Se um dia precisasse, gastá-los-ia de uma vez. Mas secretamente esperava não precisar nunca.

Poderia viver milhares de anos se gastasse apenas alguns segundos por dia, calculou. Mas não gostava de privações nem do esforço de economizar. E havia modos mais inteligentes de segurar o tempo. Jogando com os fusos horários, por exemplo: andando para leste, ganhavam-se horas, a certa altura ganhava-se un dia; mas andando a uma velocidade 365 vezes maior ganhava-se um ano, e assim quando ela quisesse daria vertiginosamente várias voltas à Terra e andaria vários anos para trás.³⁵⁶

³⁵⁵ Isabel Allegro de Magalhães, “O Tempo de *O Silêncio*”, en *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 418.

³⁵⁶ Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, pp. 11-12.

Esta descomposición del tiempo encuentra su paralelo en el propio proceso de creación, ya que la problemática del tiempo comparte con la escritura la fragmentación y la discontinuidad en su devenir. De esta forma la escritura se convierte en una vivencia más del tiempo (“A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva”, p. 23) y de una realidad en constante cambio, sólo apresable a través de la escritura. Y el descubrimiento de las rupturas y discontinuidades de la existencia se viven primero a través del tiempo (“Caminho entre o relógio e o tempo, apoiando os pés nos pequenos intervalos em que a coincidência dos dois não é exacta”, p. 98). La experiencia personal del tiempo es, sobre todo, una forma de reconocimiento y descubrimiento vital, y, por tanto, una experiencia necesariamente individual, aunque el precio sea, de nuevo, la soledad y, por tanto, el silencio.

En la novela *De Noite ás Árvores São Pretas*, de Maria Isabel Barreno, la sucesión de monólogos y la ausencia de diálogo entre los personajes impide una temporalidad común en el relato, como ya hemos señalado. Paul Ricoeur, a propósito de la obra de Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, señala la necesaria interacción entre distintos personajes para poder hablar del tiempo colectivo:

“En primer lugar, se trata del tiempo colectivo de los actantes, del tiempo tejido en común mediante su interacción. Evidentemente, siempre existen otros en el relato. El héroe tiene oponentes y colaboradores. El objeto de su búsqueda es otro o algo que otro puede ofrecerle o negarle. El relato constata que, “en el *ser uno con otro* más próximo, varios pueden decir conjuntamente *ahora...* El *ahora* es expresado por cada uno en el modo público de *ser uno con otro en el mundo*”. Ésta es la primera dimensión del tiempo público: el carácter interno de la interacción.”³⁵⁷

Sin embargo, en la novela de Maria Isabel Barreno, ese “ser uno con otro” se da de forma aislada, sin diálogos, lo que impide una experiencia común del tiempo en el

³⁵⁷Paul Ricoeur, “Función Narrativa y Experiencia Humana del Tiempo”, en *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 194.

relato y refuerza la sensación de incomunicación, el desencuentro que impide el entendimiento y la soledad.

El silencio rompe el tiempo. La indistinción de sus unidades- horas o días- reduce el tiempo a un único principio del que ya nada parte. Esta anulación iguala todos los componentes de la realidad. El silencio que siente la protagonista de *Tanta gente, Mariana* destruye cualquier signo de vida, por lo que el movimiento y el ruido se neutralizan:

“O tempo também parou. Os ponteiros do relógio continuam a andar, mas as horas são iguais. Deixaram de existir as que eram feitas para comer e para dormir, as horas de falar com os outros, as de trabalhar- onde isso vai!- es as que eram unicamente minhas. Agora todas me pertencem, não dou por elas. Só há noite e dia, mas a manhã deixou de ser princípio e de limar as arestas às coisas. Tudo parou. Até os carros que passam na rua e as vozes que vêm lá de fora, porque já não entram em mim. Até a chuva que bate na vidraça porque o seu ruído passou a ser silêncio.” (p.24)

Ninguna realidad tiene ya que ver con la protagonista. Si el silencio es una no-existencia, el tiempo debe suprimirse. Ricoeur recupera el concepto agustiniano de *distentio animi*³⁵⁸ para hablar de la interacción diacrónica entre pasado, presente y futuro, una dialéctica marcada por la discontinuidad irresoluble entre la actividad de la memoria, la atención y la expectativa que el individuo proyecta, y que contrasta con la percepción unitaria del tiempo. La percepción sobre el tiempo que el silencio proporciona se caracteriza por la anulación de esta dialéctica. El futuro queda abolido dado que el vacío- la muerte- ya está instalada en el presente, convertido en una forma de habitar la nada antes de que esta se haga física- recordemos una vez más el final del relato “Tanta gente, Mariana”, en el que la protagonista afirma que la visten “como se eu já estivesse morta” y mientras está en un taxi de camino al hospital siente

³⁵⁸ “Heidegger recupera, de ese modo, un problema antiguo, que había abordado Agustín en el libro undécimo de las *Confesiones*: a saber, cómo es posible, a partir de la experiencia unitaria de las tres dimensiones temporales, dar cuenta del carácter *extenso* del tiempo.” Op. cit., p. 200.

“como se fossêmos ambas no meu enterro”-.³⁵⁹ Presente y pasado quedan también anulados por la incapacidad de la protagonista de distinguir entre los momentos ya vividos y los que se suceden en el momento de la enunciación. La aparente circularidad del relato- la última línea describe a Mariana dirigiéndose al hospital y la primera línea del cuento comienza con la afirmación de la protagonista de no recordar haber llegado a ese hospital- potencia esta anulación de secuencias temporales. El relato comienza en el lugar al que se dirige la protagonista al final, sin la conciencia de haber llegado. Esta paradoja que parece mantener al personaje en una indeterminación espacio-temporal se explica por ese símil que iguala vida y muerte: “como se já estivesse morta, como se fossêmos no meu enterro”. La protagonista está atrapada en un espacio intermedio que media entre ambos extremos: “Ainda não é morte, mas já não é interiramente vida” (p. 41). Mariana aún existe pero ya no es un ser viviente. Por ello, todo el relato es una rememoración del pasado hecha desde un plano temporal que no puede afirmarse como presente. Esa es la verdadera temporalidad del silencio en estos textos, la pérdida absoluta de interacción, hecho que fija la narración en una recolección de hechos y palabras ya extinguidos.

Esta separación de tiempo y narración se da también, aunque en un sentido radicalmente distinto, en la obra de Maria Gabriela Llansol. La anulación de las categorías narrativas, tal como las entiende la tradición literaria, en la escritura llansoliana evidencia una proyección del tiempo y el espacio muy distinta en su obra. La narración se enfrenta a la palabra en la confluencia de distintas temporalidades, de donde han de surgir nuevas formas de encuentro, significados y realidades que quedaron sin descubrir:

“A reflexão de Maria Gabriela Llansol, evidenciando a força da palavra no espaço-tempo, deriva para um terreno de grande controvérsia, o da relação da narrativa ao tempo. ‘Tendo eu vivido ainda agora meio século, não vejo como a

³⁵⁹ Mariana no distingue entre su vida y su muerte, para ella no hay ninguna diferencia. En otro momento del relato se refiere a su existencia como un lugar en el que muerte y vida están igualmente presentes, hasta el punto de poder indentificarse una en la otra: “Mudei-me de pensão onde vivia para uma casa particular que me ficava mais em conta, a casa da D. Glória. Ela não sabe nada, nem da minha vida nem da minha morte.” (p. 58).

narrativa poderia competir com as palavras que são testemunhos antiquíssimos e implacáveis do devir humano'. Começar-se-á por notar que este pensamento vai no sentido oposto ao de Ricoeur na monumental obra *Temps et Récit*, voltada no sentido de comprovar que a experiência temporal é inseparável de uma estrutura narrativa. Enquanto Ricoeur prossegue uma visão enciclopédica que interroga as várias tradições e as suas histórias com vista a desenvolver um pensamento sobre o sentido da história, Maria Gabriela Llansol desloca-se para o litoral das tradições, um espaço plural onde se recolhem questões esquecidas, evidências abandonadas, pensamentos onde o raciocínio cede a motivações vitais. Aí, no choque convulso dos tempos que é o devir de cada vivo, na multiplicidade sem medida comum, esboça-se o confronto entre a palavra e a narrativa.”³⁶⁰

En realidad, el encuentro de la escritura llansoliana con el tiempo es una forma de asegurar la manifestación de la palabra- que es vivencia, realidad, imagen, iluminación y espacio, mundo, confirmación de vida-. El tiempo es el movimiento de la escritura en su continuo devenir, se contrae cuando necesita recuperar espacios que quedaron olvidados y vuelve a rehacerse para impulsarlos hacia el futuro, donde han de encontrarse con las realidades que vengan a habitarlos: “E a vida é urgência de encontrar essas palavras anteriores, sempre anteriores e sempre futuras num espaço de ‘devir como simultaneidade’”. Antes da narrativa há as palavras.”³⁶¹

El tiempo es simultaneidad porque asiste a la emanación constante de la palabra en el pasado de su origen, en el momento presente de la manifestación y en el futuro inmediato de su transformación. Así, la palabra entrando en el texto, iluminándolo y abriendo su espacio para la continuidad de la escritura, afirma la simultaneidad del tiempo en la escritura. El silencio se inscribe en ese continuo para asegurar espacios: el de la palabra que aún no ha llegado, ya en camino, y aquella que ha de venir, trazo de la escritura prolongándose en el infinito.

³⁶⁰ Silvína Rodrigues Lopes, *Teoria da des-posseção*. Lisboa, Averno, 2013, pp.54-55.

³⁶¹ Op.cit., p. 55.

EL SILENCIO EN LA PALABRA. DICCIÓN DEL SILENCIO.

6.1. *La palabra inaudible.*

La palabra se convierte en silencio cuando no es escuchada. Cuanto más intensa es la soledad más urgente es la necesidad de hablar. El hecho de que los personajes hablen cuando no tienen un interlocutor real- alguien que escuche realmente y no sea una mera presencia física- logra un efecto devastador en ellos. Cuando la palabra llega a ser formulada pero no es recibida, el silencio se agranda en la falta de respuesta. Le Breton considera que las palabras que no son escuchadas ni entendidas son el equivalente sonoro del silencio. Al hablar de este silencio de la *indiferencia*, describe el proceso gradual de silenciamiento que recibe el individuo devaluado por el tiempo y por una existencia anodina a los ojos de los demás. Son las personas “baças”, sin luz, a las que Maria Judite consagró su escritura:

“Se trata de una variante sonora del silencio que surge de la negativa a escuchar. Hay personas mayores que se encuentran muchas veces reducidas al silencio; no se les habla y si emiten una palabra nadie les presta atención. Individuos sin filiación, que a duras penas se mantienen en el ámbito social, pero que no despiertan el más mínimo interés en los que les rodean; figuras inútiles, cuya desaparición el día menos pensado no es más que el punto final de un proceso iniciado hace ya mucho tiempo.”³⁶²

La mayoría de los protagonistas de Maria Judite de Carvalho son imperceptibles para el resto de personajes. Por mucho que intenten hacerse visibles, su presencia pasa inadvertida, su palabra nunca es tenida en cuenta. Viven condenados en un silencio del que no son capaces de salir. Camila, la protagonista de “O grito”, es una mujer que se confunde con su propio silencio:

“Sabia que havia pessoas baças e pessoas luminosas, e que ela pertencia à primeira dessas categorias. Passava despercebida, os outros não a reconheciam logo, tinham que pensar duas vezes, era fácil de perceber. Também esqueciam

³⁶² David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 76.

facilmente o que dizia. Acontecia-lhe dar uma opinião qualquer, e logo depois, durante a conversa, atribuírem as suas palavras a outra pessoa.”³⁶³

Su vida ha sido un cúmulo de fracasos- profesionales y vitales-. Sus inquietudes artísticas se han visto igualmente malogradas. Todas las tentativas frustradas se ven representadas en la esterilidad que le ha impedido tener hijos, en sus amores no correspondidos. Nada vuelve a ella, ni siquiera la palabra. El resultado solo puede ser la pérdida interior: “E foi-se tornando cada vez mais vazia e mais só.”³⁶⁴

El grito que anuncia el título del relato no llega a ser escuchado, por más que llegue a ser proferido de tantas formas, todas ellas inaudibles para el resto. Sin el vínculo de la palabra, el personaje no puede entrar en la realidad compartida por los demás, ni participar en ella. Vive una suerte de exilio inmóvil. Sin salir del espacio que ocupa, el individuo es desterrado a los márgenes menos visibles de la sociedad, de ahí la extrañeza que produce habitar el hogar desfigurado por el vacío. Un espacio que resultaba familiar y reconocible, se vuelve hostil desde su inmovilidad. Es una forma de exilio cruel, distinto del exilio interior porque viene de fuera, del otro, con el que se sigue compartiendo, a pesar de todo, el espacio. Sin visibilidad, sin el reconocimiento de los demás, el silencio se impone como privación del mundo.

Otros textos basan el silencio de la palabra, su condición inaudible, en el exceso. Cuando un personaje anula a su interlocutor y convierte su intervención en un monólogo que ya no espera respuesta, se condena al silencio. Para Carmen Bobes Naves el uso de la palabra para la evocación del silencio comienza a partir del teatro del Absurdo. La autora habla del silencio que arroja un discurso incesante y cita como ejemplo los personajes de la Sra. Smith de *La cantante calva* de Ionesco y el de Carmen Sotillo de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Para la autora, los personajes que no son realmente escuchados, aquellos que pierden la palabra en el exceso de su discurso, terminan completamente anulados. Es una forma inevitable de llegar al

³⁶³ Maria Judite de Carvalho, “O grito”, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 112.

³⁶⁴ Op.cit., p. 117.

silencio por la palabra: “Y si del teatro pasamos a la novela, encontramos en nuestra literatura reciente el mismo caso patético del silencio en el subtexto de un texto lleno de palabras: personajes que no callan y no dicen nada”.³⁶⁵ Para Bobes Naves la finalidad de escuchar la voz “consiste en evitar la soledad apoyándose en la convención de que se dirige a alguien. Nada más falso en este caso que la tesis de Benveniste de que el Yo crea el Tú: el Yo no crea nada, se imagina que crea a alguien mientras su voz resuena en el vacío.”³⁶⁶

Otros autores coinciden en la idea de que un discurso vacío supone una prolongación del silencio. Cardoso e Cunha afirma que la vacuidad de las palabras “se apresentam quase como un prolongamento do silêncio numa dimensão puramente fática.”³⁶⁷ Breton cita estas palabras de Beckett para señalar el discurso “sin interlocutor real”, que se libera “sin cesar para oponerse al silencio, para testificar que el vínculo social no se ha deshecho del todo”, para creer, en definitiva, que no se habla solo: “Hablar deprisa, palabras más palabras, como el niño solitario que se divide en varios, dos, tres, para sentirse acompañado, y hablar acompañado en la noche.”³⁶⁸

La razón para entregarse a un extenso monólogo ante un interlocutor meramente testimonial se encuentra en esta ilusión de no estar solo. En “A Dedicatória”³⁶⁹, habíamos visto cómo la propia autora era uno de los personajes, aunque su voz no interviene en el texto, ya que se limita a escuchar a uno de sus lectores. En este caso, la falta de respuesta no afecta al emisor, sino al receptor, anulado por la imposibilidad de intervenir. El protagonista del relato asume las

³⁶⁵ Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 107

³⁶⁶ Op.cit., p. 108.

³⁶⁷ Tito Cardoso e Cunha, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 48.

³⁶⁸ David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, pp. 49-50.

³⁶⁹ Teolinda Gersão, “A Dedicatória”, *Histórias de ver e andar*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp. 31-41.

palabras de su interlocutor, adelantando la posible respuesta de cada pregunta que plantea:

“Mas eu queria falar de outra coisa muito diferente, provavelmente vai parecer-lhe absurda(...) Bom é só isto: queria pedir-lhe uma dedicatória, mas não exactamente igual às outras- a senhora já fez hoje mais de quantas, deve estar com um calo nos dedos, de pegar na caneta. Só usa a caneta em ocasiões destas, julgo eu, habitualmente deve escrever no computador, como toda a gente (...) Mas a senhora está com pressa e não se deve interessar por papagaios, desculpe eu falar tanto, sei que às vezes falo demais, estou um bocadinho nervoso com o que vou pedir-lhe, mas acredito que me vai entender, a senhora entende bastante bem o ser humano, é por isso que gosto dos seus livros. Do que gosto mais é dos guarda-chuvas com a mulher ao fundo e do cavalo ao sol” (pp.33-34)

En el discurso final parece haber una intervención de la autora, que apenas se atreve a formular una pregunta. Sin embargo, su voz no interviene directamente en el texto, ya que es rápidamente absorbida por la corriente continua del discurso principal antes de que pueda llegarle al lector:

“Eu sei que é tarde e que a senhora está cansada, mas por favor não arranje desculpas e escreva, não faz mal nenhum se não couber aí, já calculava que me ia dizer isso e trouxe mais folhas de papel, uma dedicatória não precisa de caber toda na página de um livro, se não couber que importância tem, o que importa é que ela volte. E se não voltar, diz a senhora, pelo amor de Deus não vamos pensar isso, como é que ela pode não voltar, se não voltar é porque a senhora não lhe soube dizer quanto eu a quero e escreveu a dedicatória errada.

Mas isso não vai acontecer, tenho a certeza, a senhora vai fazer um esforço e escrever certo. Não vai?” pp. 40-41.

La construcción del cuento a partir de una única voz permite que el lector pueda ocupar el lugar de la autora: ambas instancias, dentro y fuera del texto, se sitúan ante un soliloquio ininterrumpido, sin posibilidad de intervención. El hecho de estar siempre al otro lado del discurso hace que el oyente pierda su papel como interlocutor y se convierta, progresivamente, en un observador, siempre fuera de la

palabra, ya que un espectador nunca habla, es un público pasivo, mudo y casi ausente. Si llega a emitir una palabra o a expresar una emoción, no se consideran, quedan atrapadas en un discurso que devora cualquier intervención externa. Esta figura del oyente anulado se asemeja al espectador teatral, ya que si este emite alguna palabra o expresa alguna emoción, el discurso escénico continúa, obviando su intervención, que normalmente no incorpora a su propio proceso y es por completo ignorada. El espectáculo teatral necesita la presencia de un público para hacer útil su discurso, pero no requiere de su participación, ya que el papel que se le asigna es el de ser un destinatario puro, sin intercambiar nunca su posición con el emisor. Esta misma exigencia se traslada a aquel que solo debe estar para que conste un destinatario en el discurso que se va a emitir. Teolinda Gersão, narradora que escribe el cuento, se convierte dentro de él en un narratario difuso, anulado por su propio personaje.

Otro de los relatos de Teolinda Gersão que evidencia de forma explícita la existencia de un narratario que no llega a intervenir es el relato “Uma Orelha”.³⁷⁰ El título identifica precisamente al destinatario del discurso, al destacar en él la única función que tendrá en el relato, la escucha. El texto posee un doble interlocutor mudo, el lector y el anónimo asistente de un teléfono de ayuda al que llama la protagonista, una mujer sola que necesita desesperadamente hablar. De nuevo, no podemos acceder nunca de forma directa a las palabras del narratario, siempre inferidas en el discurso de la protagonista:

“Não, não desligue. Por favor. Quero dizer: sei que você não vai desligar, pelo menos assim, sem mais nem menos, de repente. Desculpe. Não sei o que me passou pela cabeça, porque você nem falou em desligar. É que às vezes assusto-me, porque já tem acontecido eu estar embalada na conversa e de repente dizerem-me que estou a ocupar a linha há mais de uma hora e há outras pessoas à espera.” (p. 87)

La conciencia de estar ante un oyente impersonal con el que no mantiene ningún tipo de relación termina por cosificar al asistente de la línea de ayuda, un débil

³⁷⁰ Op. cit., pp. 84-102.

sustituto que apenas modifica el vacío. La falta de presencia física es una forma deficiente de comunicación:

“Mas eu não posso calar-me, tenho de falar, entende? O telefone é quase uma presença, embora eu preferisse falar com uma pessoa, cara a cara. Não estar assim sozinha em casa, pela noite adiante, a falar para um buraco, preso a um fio, que, muito longe, está ligado a alguém.”³⁷¹

La protagonista reflexiona sobre las causas que motivan su discurso. De un modo similar al personaje de Maria Judite de Carvalho, la necesidad de volver sobre lo vivido evidencia la necesidad de encontrar la rotura, el momento en el que se cometió el error fatal:

“A gente só tem uma vida, e portanto só tem uma história. Quando se precisa de contá-la, é porque ela tem um erro, em qualquer parte. Se estivesse certa, a gente só a vivia, e nem dela falava. Quando a gente a conta, é porque está errada. Quanto mais errada, mais falamos dela. O que é absurdo, claro, porque não se pode emendá-la.”³⁷²

El error que ha marcado su vida es el engaño. La protagonista relata su historia de amor con un antiguo alumno, un joven de pocos recursos que deseaba mejorar su posición. La infidelidad y el descubrimiento de haber sido utilizada para la ambiciosa ascensión del joven abre dos existencias paralelas en su relación: por un lado la vida fingida que su joven marido mantiene con ella, y por otro la aceptación del engaño y el propio fingimiento de la protagonista, que no desea desenmascarar a su amante para no tener que renunciar a su presencia. El miedo a la soledad la lleva a silenciarse y a formar parte de la ficción. La protagonista es consciente de que todo lo que le conceden vivir es falso y simulado. Mantener el espejismo de un matrimonio real y la posibilidad de ser escuchada son dos ilusiones que necesita. La protagonista continúa su discurso desde la conciencia de estar siempre hablando sola, sin dejar de sentir que es un ser inaudible:

³⁷¹ Teolinda Gersão, *Histórias de Ver e Andar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 88.

³⁷² Op. cit., pp. 88-89.

“Não há ninguém a quem contar, ninguém que me possa servir de testemunha. Quando falo consigo sei que estou a falar sozinha, porque você não é uma pessoa real, é apenas uma orelha, do outro lado do fio. Uma orelha a que me agarro, no meio da noite, com um fio de voz. Mas a minha voz também é ilusão. Ninguém me ouve, só tenho a ilusão de ser ouvida. Estou cercada de todos os lados, e sem voz.

Mesmo que eu abrisse a janela e gritasse, mesmo que eu tivesse voz e a minha voz fosse alta como uma sirene de ambulância e eu abrisse a janela e gritasse

- quem me ouviria?”³⁷³

La última pregunta que eleva la protagonista es la clave de este silencio. La palabra inaudible es aquella que, desde la indiferencia, el rechazo o la incomprensión, no es atendida por su receptor. El individuo termina recluyéndose en un silencio más completo para evitar la violencia de una palabra que nadie recoge. La persistencia de este fracaso termina por trasladar la comunicación hacia elementos no verbales. Es entonces cuando el texto se llena de un lenguaje que el narrador solo puede trasladar al lector. Nunca existe un narratario efectivo. Los personajes lo saben.

Un gran ejemplo de discurso en el que uno de los interlocutores queda aislado se encuentra en *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. El pasaje comienza con la narración una escena cotidiana en la que se describe a unas mujeres tejiendo junto a sus hijos. En el texto, sin la mediación de algún signo de puntuación, se introduce la voz de una mujer, que no es identificada. La voz surge abruptamente en la narración y toma el relevo. Su intervención se extiende a lo largo de dos páginas y en su largo parlamento asume completamente la voz de sus interlocutores, convirtiendo el diálogo en un soliloquio. En su incesante monólogo, la mujer reconoce la propia intrascendencia de su discurso:

“(…)todas as instituições são, como se sabe, invulneráveis, falo apenas de crianças, da morte dos filhos, é uma conversa à toa, um tema muito banal e sem importância, muito próprio para falar assim, sem pensar, numa manhã de Verão,

³⁷³ Op.cit., p. 102.

enquanto se tricota, importa-se que eu acenda um cigarro, pois é, no seu estado, nunca se sabe, o fumo às vezes incomoda, eu também enjoei o fumo e o café, foram as primeiras coisas, mas como eu ia dizer, é tudo sem problemas, já de antemão resolvido da melhor maneira (...)" (pp. 54-55)

En un determinado momento, la mujer embarazada que ha sido mencionada, se levanta y grita cuando escucha a la otra mujer referirse al dictador como una figura benefactora. Sin embargo, su voz es rápidamente integrada, de nuevo, en el discurso dominante de la mujer que ha iniciado un extenso monólogo:

(...) e assim, enquanto Ele estiver no seu posto de guarda e de vigia, o país estará seguro e confiante, as crianças crescerão, felizes, no meio de jardins floridos, as mães conversarão, exactamente como nós, sentadas em bancos, alegres, despreocupadas quanto ao futuro, sem precisarem de pensar em nada, porque Ele pensará em tudo, num gesto de espontânea gratidão madaram fazer um monumento, uma mulher segurando ao colo uma criança, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples:

'A O.S., as mães agradecidas",

so que não é assim, não é assim, gritou, é a estátua de um soldado morto, caindo por terra varado por mil balas, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples:

'A O.S., as mães agradecidas',

oh, mas por favor não se levante e não grite, porque então eu gritarei muito mais alto, e sobretudo não se finja inocente nem se arme em vítima porque também é culpada, somos todos culpados e não adianta fingir mais tempo (...)" (p. 55)

El texto- que cierra la primera parte del libro- termina con una tercera voz que expresa el dolor de la pérdida. La distribución de voces no es casual. La voz dominante que toma posesión de la palabra es aquella que se identifica con la ideología dictatorial. Este discurso preponderante no permite que la otra voz intervenga, su respuesta es rápidamente sofocada. Si se produce un grito de protesta, rápidamente amenaza con gritar más alto. Ese es el silencio que impone el discurso del poder

dictatorial: se apropia de todo el espacio, oprime la palabra insumisa, impone una única lectura de la realidad. La última voz- identificada con la protagonista- interviene para cerrar el círculo del silencio: la palabra del opresor se levanta para adueñarse del mundo y reducirlo bajo su tiranía, la palabra del insurgente opone su grito contra el muro hasta que, tras ser sofocada, solo resta la voz interior- ya silenciada- para expresar su vacío y su dolor, su memoria completamente anulada: “ninguém passou por aqui, ninguéu ficou em minha vida.” (p. 56)

Un relato de Maria Judite de Carvalho que también refleja la condición inaudible de la palabra es el cuento “Flores ao Telefone”.³⁷⁴ En el relato, una mujer llama desesperadamente a todos sus conocidos ante la angustia que siente. Sin embargo, no logra encontrar a nadie que pueda o desee atenderla. Todas las personas a las que llama aplazan el encuentro para el día siguiente, un día que no existirá:

“Posso ir aí? Posso falar consigo? Era uma coisa... De repente, de um momento para outro... A mulher interrompeu a explicação que adivinhava longa e confusa, uma explicação de Flores. Que hoje não, disse. Amanhã, sém dúvida, a qualquer hora, quando quisesse.” (p.9)

De nuevo el teléfono simboliza la palabra alejada, sin un interlocutor presente. Las personas a las que llama Flores están inmersas en una discusión o en una tarea que deben atender, lo que impide que la protagonista pueda tener un momento de atención. El relato presenta personajes que no logran tampoco comunicarse entre ellos, mientras aplazan la palabra de la protagonista. Flores representa otro grito inaudible, que ni siquiera puede ser proferido. Finalmente, la protagonista resuelve entregarse a un silencio azul, donde no necesite apelar a nadie:

“Não há nada a fazer, pensou ela também, no seu quarto, ajuizadamente sentada na borda da cama. Nada. Não há também ninguém. Tinha apontado três números de telefone num pedacinho de papel: o de uma colega de trabalho que sempre se mostrara simpática, o da sua melhor amiga, o do homem com que fora casada. Ia gritar por socorro mas ninguém lhe dera tempo de o fazer.

³⁷⁴ Maria Judite de Carvalho, “Flores ao telefone”, *Flores ao telefone*, Ovar, Portugal, 1968, pp. 9-17.

Tinham um marido, cartas a escrever, doentes. Era normal. Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão- trémula apesar de tudo- o frasco dos comprimidos. Eram azuis, pequeninos como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento.” (p.17)

Hay otros ejemplos de palabras que al volverse inaudibles, dejan de pronunciarse. En el relato “O passeio no domingo”, incluido en el libro *Tanta gente, Mariana*, el matrimonio protagonista mantiene una comunicación sin palabras. Instalados en el silencio, intercambian sus frustraciones desde la rigidez del gesto y la mirada. La protagonista tiene “o olhar sempre triste” y su voz es “seca e extremamente amarga” (150). Esa entonación tan árida anuncia ya el agotamiento de la palabra. El resentimiento impide cualquier palabra que no sea el reproche. Su marido, un hombre “calado e soturno que nunca soubera fazer amigos” (p. 156), se refugia siempre en el silencio para no tener que enfrentarse a la frustración de su mujer- y a la suya propia-. El silencio es un refugio resignado para huir del efecto de una palabra que ya no comunica, solo hiere.

El origen de la frustración ha sido silenciado desde el principio: “Nunca lho dissera, talvez mesmo julgasse que ele o ignorava- não o considerava muito esperto- mas atribuía-lhe todos os seus males e a falência total das esperanças que tivera” (p. 150). Las palabras se esconden igual que las miradas: “devorava-o ela com os seus olhos tristes e acusadores que o faziam baixar os olhos” (p. 150). Cuando se alarga el silencio, el tiempo lo convierte en definitivo. La palabra se quiebra finalmente:

“Era uma pobre mulher atraída por um marido fiel e que um dia- uma noite- em frente dele a trabalhar na sua escrita, dera consigo só no mundo incapaz de lhe dizer uma frase qualquer, dessas que se dizem para encher o silêncio. Não, os ressentimentos acumulados haviam-lhe secado a voz, e as frases que tinha para lhe dar eram todas elas curtas e estritamente necessárias.” (p.151)

La muerte del marido no hará sino intensificar un silencio y una soledad que existían desde hacía mucho: “a mulher, toda de negro e sem lágrimas, cheia de uma dor seca em que havia o que quer que fosse de raiva pelo homem que morrera e a

deixara ainda mais só”, (p.156). En todo el relato no hay una sola palabra que sea intercambiada por los protagonistas. La ausencia de diálogo convierte al narrador en la única voz audible del relato. Sin embargo, la palabra del narrador no interviene nunca entre los personajes, solos en su silencio compartido.

De todos los relatos de palabras destruidas destaca “Tanta gente, Mariana”,³⁷⁵ verdadera poética de la palabra silenciada. En el título comienza la oposición de dos mundos que nunca se encuentran: la gente (el exterior) y la protagonista (el silencio). Mariana es una mujer que ha tomado conciencia desde muy joven de su incurable soledad. Con apenas quince años, su padre le confirma la verdad que ella ya intuye. En este pasaje se condensan las vidas de todos los personajes de Maria Judite de Carvalho, emparentados por la misma dolencia, la soledad como condición y no como estado:

“Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.” (p.20)

En este relato, la soledad se acentúa porque se produce en compañía. Esa palabra es la verdaderamente inaudible, aquella que llega a decirse en voz alta pero no es escuchada por los presentes. La palabra que no puede ser enunciada es muy diferente de aquella que no puede oírse. Si un individuo está solo, lo está dentro del mundo. Sigue existiendo, por tanto, una forma de permanencia, de inclusión. Sin embargo, aquel que está solo rodeado de gente agota el mundo posible. El individuo es siempre expulsado, porque no logra ser una presencia para los demás. Su existencia queda anulada en todos los lugares.

Mariana, al igual que Albertina, de “Tempo de Mercês”, es una mujer sin contorno preciso. El retrato del personaje se neutraliza en la imposibilidad de afirmar algún atributo: “uma simples dactilógrafa sem dinheiro e sem relações, que nem

³⁷⁵ Maria Judite de Carvalho, “Tanta gente, Mariana”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, pp. 15-69.

mesmo fosse bonita, nem bem feita, nem brilhante” (p. 22). Esta presencia permanentemente borrada la anula también como interlocutora, incapaz de existir al menos para ella misma: “Por vezes sinto medo desta solidão maior do que nunca foi, imensa. Para onde quer que me volte só dou comigo mesma. Mas já me vi bastante e acabo de reparar que nada mais tenho a dizer-me. Nada mais.” (p. 24). La indefinición afecta también a su existencia: “Ainda não é morte, mas já não é inteiramente vida” (p. 41)

Mariana está sola en su cuarto y solo puede avanzar hacia atrás, hacia lo perdido. Mariana realiza una búsqueda común a muchos personajes de Maria Judite de Carvalho: intenta encontrar el momento exacto de rotura. Allí donde la vida se quiebra por el peso de la insatisfacción y la falta de expectativa. El cambio que nunca llegaba contra un plazo ya expirado. El individuo se detiene y el tiempo comienza entonces su regresión. La única realidad que puede progresar es la muerte. Mariana sabe que el silencio es su derrota- “Só me dói terem conseguido ser felices à minha custa. Fui eu e meu silêncio quem lhes deu toda essa ventura” (p. 26)-. La protagonista sabe que debió romper el silencio antes de que su vida se vaciara:

“Uma palavra teria bastado, um grito, uma lágrima, mas eu não pude tirar de mim nenhuma dessas coisas. Agora é tarde porque vou morrer. Seria tarde mesmo que a morte não viesse a caminho.” (p. 26)

Las palabras nunca han tenido un tiempo adecuado, cada realidad ha estado fuera de su cronología por la incapacidad de la protagonista de mantener una sincronía con los acontecimientos. La dificultad para la interacción retrasa al individuo, siempre detrás de la palabra:

“Falei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube *estar*. Eu, de facto, nunca soube *estar*. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, barelhei todas as coisas a ponto de me não achar a mim própria.” (p. 42)

Es muy evidente en los textos de la autora que los elementos que simbolizan vida- palabra, personaje, acontecimiento- están totalmente inmovilizados y aquello

que únicamente puede progresar son, por tanto, los signos de la anulación: el vacío, el silencio o la muerte. Esta nada creciente que rodea a la protagonista anula todos los interlocutores. Al igual que la protagonista del cuento de Gersão, “A Orelha”, Mariana sabe que nadie escucha su grito: “Quem, a não ser eu, perderia tempo a ouvir-me? Quem, se a minha vida ficou vazia de todos?” (p. 39).

Esta existencia para la muerte llega a la más extrema formulación cuando la protagonista pierde a su hijo, tras ser atropellada cuanto estaba embarazada: “O meu filho morreu dentro de mim” (p. 42). Mariana asume que en ella todo es muerte. Su cuerpo, que debía gestar vida, termina siendo también el lugar donde la vida de su hijo se extinga. Como la protagonista del cuento “O Grito”, la imposibilidad de dar vida se identifica cruelmente con la soledad. La esterilidad simboliza la ausencia absoluta de vida alrededor de las protagonistas. Sus palabras, igualmente estériles, son por ello inaudibles. Son palabras vacías, sin vida, que no resuenan lo suficiente para poder ser escuchadas.

Cuando el relato comienza a aproximarse a su fin y Mariana siente la cercanía de la muerte, desea borrar cualquier vestigio de su existencia, consumando así su extinción completa:

“Não quero deixar nada atrás de mim. Levei hoje a tarde a rasgar papéis (...) Tantos papéis, tantas folhas que tenho escrito! Diários, cartas que não seguiram o seu destino porque afinal, pensando bem, não valia a pena mandá-las... Papéis bordados a letra miúda que eu desconheço.” (p. 43)

Todos los rastros que Mariana quiere apagar son las palabras que dejó escritas- muchas de ellas sin haber sido entregadas en su momento, como las cartas muertas de Bartleby-. La destrucción de sus escritos alcanza la forma de silencio más absoluta de todas, aquella que no permite que la memoria de alguien sobreviva después de su muerte. Una *damnatio memoriae* que Mariana se inflige porque no quiere permanecer en ninguna de esas palabras, testimonio de una vida que no llegó a existir. Mariana desea suprimir todo lo que le recuerde a sí misma, de ahí que busque en los espacios de la anulación- el sueño, los somníferos, la muerte-: “Eu não desejava acordar,

porque começava a lembrar-me de mim. Fechava os olhos, queria regressar ao nada donde acabava de chegar.” (p. 44)

La narración en la que predomina la analepsis tiene una menor fuerza dialógica. Aunque se recuperen en la memoria diálogos del pasado, el personaje permanece en silencio durante su rememoración. No hay, por tanto, un intercambio directo en el momento presente del personaje. Ni siquiera hay un diálogo real al final del relato, cuando intentan convencer a Mariana para que se marche a un hospital: “A D.Glória veio hoje sentar-se na velha cadeira e falou durante meia hora. Não sei o que disse porque todas as suas palavras resvalaram sem entrar em mim.” (p. 68)

El relato comenzaba con la protagonista ya en el hospital, negando su presencia, que apenas podía percibir: “Cheguei há pouco e lembro-me muito vagamente de ter vindo.” Esperando la muerte, Mariana comienza a descender lentamente por su doloroso pasado de soledad alimentada por la pérdida.

Mariana no tiene familia- sus padres mueren cuando ella aún es muy joven; su marido la abandona por otra mujer. Pierde también a las personas más cercanas: sus amistades y su jefe se apartan de ella cuando espera un hijo, preocupados por la imagen que pueda proyectar una mujer sola y embarazada. Un posible pretendiente la abandona por el sacerdocio y la dueña de la pensión donde vive se deshace de ella cuando la enfermedad que sufre Mariana comienza a ser muy evidente. Y sobre todas las pérdidas, la más dolorosa, la de su hijo, que muere antes de nacer.

Al final del relato, se cierra el círculo: Mariana se dirige hacia el hospital donde comienza la historia, adelantándose a su muerte:

“Vou hoje para o hospital. Julguei que podia morrer neste quarto mas não, ainda não. Meti na mala o meu retrato talvez me deixem olhar para ele, não sei. A D. Glória vestiu-me como se eu já estivesse morta. Pôs-me o chapéu da pena, embrulhou-me no casaco, fez-me calçar umas meias suas porque eu não tinha nenhuma sem buracos. Estamos ambas à espera do táxi que a Augusta foi buscar. A D. Glória vem também. É como se fôssemos ambas no meu enterro.” (p. 69)

La muerte enmarca todo el relato porque su protagonista ya se instaló en vida en ella. Esta simultaneidad de contrarios polarizados entorno a la dicotomía vida/muerte es evidente en Mariana: “Sinto-me violada e virgem. Muitas coisas em mim e completamente vazia” (p.68) Este sentimiento dividido es el resultado de una relación que opera de fondo durante todo el relato- durante toda la vida de la protagonista, en realidad-. La tensión constante del silencio sobre la palabra explica el hecho de que Mariana sienta el daño- representado por la palabra y su fracaso- y al mismo tiempo se perciba como un ser intacto- debido al silencio y la soledad-. Las palabras y las personas reúnen todas esas cosas que existen inútilmente y caen sobre ella para vaciarla. La soledad acompañada es la fórmula que concentra este conflicto que solo se resuelve en el silencio absoluto al que llegará finalmente la protagonista. La importancia de esta soledad rodeada de gente, de la existencia de una multitud de realidades que llegan a ella ya vacías y, por tanto, no entregan nada, radica en el hecho de que son imagen de un elemento que termina formulando aquello a lo que era inicialmente contrario. Todo en el relato sufre un proceso de vaciado: la palabra, el recuerdo, las personas y la propia vida. Cada elemento queda así anulado para representar el sentido que poseían inicialmente. De esta forma, la palabra se hace silencio. Toda la narración del cuento es un discurso de palabras que no necesitan describir el silencio porque lo realizan al pronunciarse. Un silencio ejecutado en palabras inaudibles.

Hay otras fórmulas narrativas que anulan el diálogo. En la novela *De noite as árvores são negras*, de Maria Isabel Barreno, cada personaje se convierte en narrador de la palabra del otro. La incomunicación en la que viven sus protagonistas se revela en la propia estructura de la novela. Al igual que en el relato de Maria Judite, los protagonistas no llegan nunca al intercambio directo. La narración se construye a partir de los monólogos interiores de los personajes, que se sucederán sin ningún tipo de transición narrativa. La palabra aislada, emitida solo para uno mismo, impide la comprensión entre los personajes.

Cuando algún personaje reflexiona sobre las palabras de otras personas, refiere siempre en discurso indirecto las conversaciones que mantuvieron con ellas. El monólogo interior se convierte así en los mensajes aislados que se construyen solo

para el lector; a él le corresponde, a partir de estos discursos, restablecer el universo de relaciones que cada personaje mantiene con su entorno y que solo puede percibir de forma fragmentada. Por otro lado, al sucederse en el texto los monólogos de cada personaje, no sólo se rompe la cronología de la acción, ya que las vivencias se repiten y simultanean desde las múltiples perspectivas de sus protagonistas, sino que también se pone de relieve que lo expresado por los protagonistas no ha sido pronunciado ante el resto de personajes. En lo que dice cada protagonista se evidencia el silencio que comparte con el resto de personajes. Al tratarse de un discurso sin oyente, el emisor se convierte en su propio receptor. La incomunicación alcanza su máxima expresión literaria en esta técnica. Como señalan Carlos Reis y Ana Cristina M., en el monólogo interior:

“O narrador desaparece e a ‘voz’ da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da actividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem. O monólogo interior, consubstanciando uma radical focalização interna, oscila entre a rememoração e o projecto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interior que se situa à margem de qualquer projecto comunicativo”³⁷⁶

La yuxtaposición de monólogos interiores multiplica el número de narradores, lo que impide que en el texto haya una única narración. Cada enunciación- aunque se trate de los mismos hechos- crea un nuevo discurso dentro del conjunto. No nos encontramos ante una pluralidad de historias recogidas en una única narración, ni de una estructura marco, al estilo de *Las mil y una noches*, pues todas contienen a los mismos actantes y los mismos hechos, sino de diferentes narraciones de una misma historia. Cada narración contiene su propio narrador, por lo que encierra también su propia perspectiva e interpretación de los hechos. Sin embargo, no se trata tanto de reducir todas las narraciones a una sola desde los diferentes datos ofrecidos en cada discurso, pues no hay una única historia que deba ser reconstruida, ni una verdad que tenga que ser descubierta a partir de los testimonios ofrecidos. El trabajo del lector pasa por reconocer los silencios que se instalan en cada discurso. Solo desde ellos

³⁷⁶ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 237-239.

puede entenderse la situación que envuelve a todos los personajes. Dado que la palabra es siempre trasladada al discurso indirecto de los protagonistas, el lector se convierte en el único receptor, pues es el único que puede asistir desde fuera del texto a los diálogos siempre referidos indirectamente por los personajes.³⁷⁷ Sin embargo, se trata de un receptor externo al texto, por lo que el lector está también impedido para el diálogo. De este modo, también al lector se le hace partícipe de la imposibilidad de la comunicación. El silencio que amordaza al personaje es el mismo que experimenta el lector.

En otros casos no se da tanto una yuxtaposición de discursos, como un diálogo intercalado que se anula en la contigüidad constante, sin pausa ni espacio para acoger la palabra del otro. En la novela *O Silêncio* se produce esta forma de diálogo en el que cada palabra se interpone delante de la palabra del otro para cubrirla, obstruyendo su curso.

Las palabras del personaje masculino se concentran en resolver un crucigrama, mientras que ella se sumerge en un discurso reflexivo, interior, muy alejado de la superficialidad de un simple ejercicio de entretenimiento. Así se suceden alternativamente –sin puntos de contacto– los dos diálogos. Aunque él pronuncie sus palabras en voz alta, la enorme distancia de sus discursos no les permite escucharse:

³⁷⁷ Barthes habla, a partir de la tragedia, del lector como gran receptor de los sentidos totales del texto: “En ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo ‘trágico’); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras en su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.” Roland Barthes, *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, p.71

“Talvez porque eu procurava um enquadramento, um limite, uma forma, porque estava perdida na multiplicidade das coisas,

o mesmo que hemíptero, sinónimo de helvético, símbolo químico do crómio, caminho mais curto para qualquer lugar, matéria corante azul, planta da família das solanáceas, cauda de galo em inglês,

a mancha clara da cidade, do outro lado da ponte, o brilho confuso das janelas,

você conhece algum peixe de grandes dimensões dos mares da China e da Sonda?

porque eu era vaga e difusa e sem fronteiras, igual a tudo e a nada, e havia uma casa que se abria na noite com a sua luz acesa e o seu pão quotidiano, procurei-te, talvez, por medo ao infinito, mas agora não quero mais ficar aqui,” (p. 35)

La palabra se vuelve también inaudible cuando los discursos se enfrentan continuamente en el intento de imponer su espacio y afirmarse como único sentido. Para ello uno debe negar al otro:

“mas havia uma distância enorme, desde logo em altura, entre a casa e a praia, afirmou, e ela corrigiu a falsidade, experimentou com outras palavras-então assim: havia uma enorme distância, desde logo em altura, entre a casa e a praia, mas ela imaginava que o mar vinha vindo pelo crepúsculo adiante e que a espuma batia nas janelas, sobre as quais tu corrias um cortinado verde-escuro, com anémonas brancas,

mas não eram anémonas, eram flores não especificadas, e não eram brancas, mas rosa-pálido, e ela corrigiu, porque ele a obrigava: flores brancas, não especificadas, que aliás não eram brancas, mas rosa-pálido, e do jardim subia o cheiro da lúcia-lima

mas nunca houve lúcia-lima, disse ele, você é tão inexacta” (pp. 110-111)

Finalmente la palabra se convierte en una agresión, una forma de reclamar el espacio y la identidad negada: “E porque ele a agredia, recusando-se a escutá-la, ela o

agrediu, descrevendo as coisas que ele recusava admitir e pôr em causa, e que todavia estavam tão perto que bastava estender os olhos, ao acaso, através da janela” (p. 111).

La palabra inaudible lleva a la disolución en esta novela. La sensación de no poder ser escuchada convierte el cuerpo de la mujer en una presencia invisible. La vida también se extingue en la inutilidad del gesto. La incorporeidad de la mujer es el reflejo de su palabra ineficaz. Inmaterial, convertida en puro silencio, la mujer busca un contorno que la haga visible:

“Parar na rua, sob as árvores, por um momento deslumbrada, como se a vida começasse debaixo dos seus pés, subindo ocultamente desde a profundidade de todas as raízes. Existir, existir um instante, na coincidência do seu ser com o seu corpo, fechar os olhos, cambaleando, de repente devorada pela sua própria força. Regressar a casa e ser submersa em fadiga, dias moles, objectos vagos, milhares de gestos inteiramente inúteis. A força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder os seus próprios contornos, somando-a, apenas, à vida que era a dele, e por isso ela vagueava, diluída, na casa que era a dele, e não a dela? (pp.58-59)

El hecho de que una presencia masculina- cuya palabra está más arraigada en el discurso del mundo- le preste su contorno se enfrenta al deseo de alcanzar su propia identidad:

“- as suas mãos mudando um rosto, uma mulher deitada, debaixo da luz forte das lâmpadas, um novo rosto surgindo, moldado, esculpido com a ponta do bisturi sobre a carne de argila, uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher água, vento, folha, que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem- não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto, quero ficar como saí do mar agora, os meus cabelos verdes, os meus olhos conchas, o meu corpo alga, as minhas mãos gaivotas, e se não me amares assim vai-te embora e deixa-me ficar, absurda e doida e contente de mim, deitada na rocha-.” (pp.48-49)

La búsqueda en el hombre de una forma y un discurso que ayude a construir una identidad propia tiene que ver con la palabra anulada de la mujer. Sin embargo, esta búsqueda no podrá resolverse porque hombre y mujer se encuentran en

momentos vitales muy diferentes, no pueden compartir las mismas necesidades, ni el mismo espacio discursivo. Todos estos ámbitos aún están por construir en la mujer, de ahí su estado de búsqueda para resolver su identidad incompleta. La frecuencia de las enumeraciones y las series acumulativas que evidencia el texto indican esta necesidad de recopilar elementos que construyan y afirmen a la mujer en una multiplicidad de realidades. Una mujer aún sin cuerpo, de ahí que los elementos que la nombran evoquen una naturaleza etérea- agua, viento, hoja-.

Los espacios no pueden coincidir porque la libertad que ansía la mujer reduce la extensión del hombre, atenta contra su poder y su situación privilegiada. La desigualdad en la palabra marca los diferentes modos de ser y estar en el mundo. Eco y Narciso representan este desnivel discursivo entre dos mundos que no se corresponden:

“Dado a voz entrecortada de Eco, ela nunca pode se realizar, nem se completar. Por isso, ela procura o que lhe falta em Narciso, mas este não pode corresponder, dado que não se mostra para o outro, nem alcança o outro, visto que Narciso é inatingível. Assim sendo, tanto Narciso quanto Eco são geradores e possibilitadores de paradoxos, equívocos, estes são sempre continuados porque repetidos na metamorfose de Narciso e de Eco, tornando-se ambos presentificados porque ausentes, buscados porque fugidios.

A entrega não acontece, fica apenas na intenção, no querer, isso é que faz com que ocorra a busca e a procura. Se Narciso diz ‘não me entrego’, Eco diz ‘entrego-me’, mas há o não, determinando a não- concretude. Ao inverter a fala de Narciso, tornando-a sua, Eco se oferece como objeto alheio, sem nunca poder sair desse espelho, que se reflete na superfície do discurso. Eco não sabe o que diz, porque o sujeito da enunciação é um outro a que ela não tem acesso, pois ela permanece para sempre perdida nos abismos de seu desejo desconhecido, impregnada de amor.”³⁷⁸

La palabra prestada no puede otorgar una identidad a quien la toma, porque esta última se construye a partir de un discurso propio. A pesar de ello el amor orienta a la mujer hacia su objeto, con el que desea identificarse. Sin embargo, el amor no será

³⁷⁸ Ione Marisa Menegolla, *A linguagem do silêncio*, São Paulo, Hucitec, 2013, p.95.

una forma de encuentro, porque tampoco en él existe la posibilidad de correspondencia. La mujer necesita afirmarse primero antes de aspirar a la unión, pues su búsqueda no puede resolverse en el otro:

“É que ela esperava que o amor fosse uma ponte para outra coisa, disse Afonso, outra coisa que não existia, não existiria nunca, ela forçava obscuramente um caminho através do amor, através dele, uma saída, uma porta, uma passagem, como se o universo fosse de repente abrir-se, alargar-se em direcções diversas- mas não havia no universo dimensões sonhadas, existia apenas o quotidiano, exacto e transparente.” (p. 62)

La mujer busca incansablemente en su interior- y en la palabra, en el amor, en el otro- la forma de trascender la limitación de su espacio. Mientras esta búsqueda no se resuelva, no es posible ninguna forma de entendimiento. Sin una verdadera comunicación, los espacios no existen:

“então ela retirou o rosmaninho, o tojo, o alecrim bravo, e a lúcia-lima, retirou o jardim, a casa, o mar e a praia, e reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca.” (p. 111)

La unión pretendida no es física, se busca en la palabra, forma real de encuentro porque implica identidades, un desvelamiento del ser que se entrega al verbalizarse: “Mas as crianças nascem de duas vozes que se encontram, e não só de dois corpos” (p. 109). De esta forma, *O Silêncio* se convierte en una novela de espacios enfrentados, en constante tensión, que colisionan sin lograr la ruptura suficiente para penetrar uno en el otro, para encontrarse y romper los límites que recíprocamente se imponen. La mezcla de tiempos y discursos en la novela intensifica esta estructura de intersección constante, donde los planos espaciales y temporales se cortan unos a otros, se atraviesan sin lograr tocarse. No hay espacio común porque no hay una palabra compartida.

Pero si en la novela hay una mujer anulada, sin cuerpo y sin palabra, es Lavínia, la mujer extranjera que llega a un país cuya lengua desconoce. Desde el inicio, Lavínia

está expulsada de la palabra, lo que le niega cualquier posibilidad de acceso, siempre atrapada “do outro lado da vidraça”:

“(…) porque não encontro nada que pudesse dizer-lhe, eu própria não sei mover-me neste mundo estrangeiro de que sempre ignorei a língua, há um código que me falta, uma forma de comunicar, nunca soube exprimir-me e fui sempre arrastada, apenas arrastada, pelas palavras dos outros” (pp.66-67)

La disolución de la palabra es, de nuevo, la disolución del mundo. Lavínia es una palabra constantemente inaudible porque no existe ninguna ligación con el mundo que la rodea. La certeza de ser una presencia ausente para el mundo, apenas un objeto más para los demás, desposeído de palabra, de importancia, llama a la muerte- “e porque não pudes-te levar-te a ti mesma voltaste para trás e procuraste na morte uma saída” (p. 82). En la primera parte de este estudio aludíamos a la destrucción de la palabra que se produce en el exilio. La imposibilidad de enlazar con alguna realidad hace que el individuo termine completamente fuera del mundo, diluido, irrecuperable:

“(…) o quotidiano, o mundos dos outros, com o qual não tenho mais relação alguma, porque tudo me é indiferente para sempre, em nenhum ponto a atenção se fixa, de cada vez resvala ou passa ao lado, os linótipos dos jornais podem trabalhar toda a noite, mas eu não lerei nenhum pela manhã, podem apregoá-los bem alto, nenhuma coisa pode mudar a minha vida, estou sozinha, num ponto inacessível e parado, nada do que me cerca tem ligação comigo, podem acontecer no mundo todos os milagres e todas as catástrofes, estou dormindo bem fundo, anestesiada, entorpecida, movendo-me entre pessoas mas sem sentir coisa alguma, apenas morta, e é impossível alguém ressuscitar-me, sacudir-me bruscamente pelos ombros, apertar com força os braços em volta do meu corpo, transmitir-me o calor de suas mãos, sua boca, sua língua, seu sexo, impossível alguém acordar-me, empurrar-me para fora dos lençóis em que me afundo, como dentro de um mar escuro e sem regresso, impossível atirarem-me assim, nua e trémula, para dentro da vida, como se nascesse outra vez, do calor de um corpo, ninguém pode salvar-me, nenhum homem, nenhum filho-” (pp. 65-66)

El mundo inmóvil de Lavínia la obliga a ser también ella palabra detenida, sin posibilidad de enunciarse para nadie, mientras en su interior se acumulan todas las

palabras estériles que amenazan con ser un peso demasiado grande para poder ser arrastrado. Exiliada en el silencio, Lavínia vive el destierro diario de un mundo que no puede compartir porque no comparte tampoco su lenguaje:

“E tudo isso se repetiu durante anos, durante anos ela imitou os gestos aprendidos, as palavras aprendidas, fingiu que falava a mesma língua, mas a tensão crescia, dentro dela, e um dia estalou de repente e as palavras soltaram-se, todas estrangeiras, de súbito ela cortou todas as falsas pontes e ficou como sempre estivera, isolada, dentro de outro contexto, de outro mundo” (p.70)

Finalmente emerge la palabra que ha de identificarla, *inostranka*, extranjera. Una palabra cuyo significado ignoran los demás. Y es, precisamente, en el vacío de un significante sin traducción, donde Lavínia arroja sobre los demás el peso de una palabra muerta, la misma palabra sin vida que la arrastra diariamente al fondo de su existencia arrancada del mundo:

“uma palavra absurda e louca e perigosa, porque não significava para nós coisa alguma mas tinha certamente sentido noutra código de que não possuíamos a chave, uma palavra inimiga, que estava para além do nosso alcance e nos agredia, nos insultava talvez sem nós sabermos” (p. 70)

La herida de un idioma abandonado, tener en las manos palabras que no pueden nombrar nada, mientras ella tampoco puede ser llamada por nadie, transforman a Lavínia en una raíz arrancada y separada del mundo. La imagen de una anémona- el mar como símbolo del abandono y la destrucción será frecuente en la obra de Gersão- evoca esta raíz invertida, fijada a un suelo del que no puede escapar, dejando que su movimiento sea un gesto inútil en la nada:

“(…) e outras vezes soava apenas como uma palavra resignada e morta, que não atingia ninguém e não significava coisa alguma, vibrava apenas no silêncio sem mudar nada, sem tocar em nada, uma palavra de vidro, de pedra, solta, isolada, neurótica, arrancada de todas as raízes, uma anémona do mar movendo no vazio os seus muitos braços, os seus cabelos roxos, uma anémona num aquário, por detrás de paredes de vidro.” (pp. 70-71)

En *Paisagem com mulher e mar ao fundo* se explica el camino inverso, el de la palabra exiliada que regresa al hogar. Aquellos que regresan de un exilio forzado por la obligación de combatir en la guerra, o por la inmigración, vuelven al hogar para recuperar su palabra, su identidad:

“uma língua anterior, por dentro da cabeça, palavras entorpecidas porque nunca mais foram ditas e perderam a força, como as mãos enregelando sob a neve, e de súbito se reencontram, intactas, na boca, quando outros as dizem, as devolvem, de repente” (p. 128)

Una palabra reemplaza a la otra, silenciando la primera. El exiliado ya no puede usar su lengua, el idioma se convierte en un cúmulo de palabras estériles, que debe ser abandonado indefinidamente. El extranjero es dueño de una lengua vaciada de golpe. Mientras no ingrese en la lengua del otro, su palabra será inaudible.

Otro tipo de escritura que representa la palabra inaudible- en cuanto que no tiene oyente- es el texto diarístico. Gersão e Llansol se aproximan al género del diario para cambiar radicalmente su concepto.³⁷⁹ Las dos autoras se alejan del registro biográfico para adentrarse en la escritura ficcional del género.

En Llansol encontramos tres títulos que se adscriben al género del diario: *Um Falcão no punho*, *Finita* e *Inquérito às Quatros Confidências*. El diario mantiene la

³⁷⁹ La definición que ofrece Darío Villanueva sobre la escritura autobiográfica condensa las claves del género en las categorías del narrador y del tiempo de la narración: “Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética, construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diegésis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido.” Darío Villanueva, “La escritura autobiográfica”, *Escritura autobiográfica*, Joré Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (Eds.), Madrid, Visor, 1993, p.19. Sin embargo, tanto Llansol como Gersão, al ficcionalizar la escritura diarística, rompen el llamado ‘pacto autobiográfico’- por el cual se acepta la verdad del sujeto de la enunciación – y subvierten las claves de la escritura diarística. De esta forma se produce en sus diarios la ruptura del orden cronológico- más allá de las analepsis o prolepsis que se desarrollen en el texto-, la disolución del sujeto de la enunciación y la introducción de textos próximos al ensayo, al poema y a la escritura aforística que se alejan del registro autobiográfico.

ruptura de jerarquías que su escritura procura. Al género de diario se asocia el concepto de biografía que explica Etelvina Santos:

“Significa entender a bio-grafia no seu sentido mais literal- um registo de vida- e aceitar que essa organicidade esteja presente em todas as manifestações do ser, incluindo a da escrita, nunca colidindo com as diferentes reais em que se movimenta. A única salvaguarda é a de manter o sujeito fora de uma subjectividade estéril e inerte, na arte como na vida, e que ele esteja, na sua singularidade, à altura daquilo que lhe acontece, e se mostre aos outros, vivendo e/ou criando mundos, sob qualquer forma digna desse acontecer. Entender a biografia como registo da resposta que continuamente damos ao mundo- não como registo de um passado, mais ou menos anódino, centralizado em consanguinidades e fechado numa busca de ‘quem sou’, mas como um registo em devir, que se vai construindo e projectando para a frente, procurando dar resposta a ‘quem me chama’.³⁸⁰

En efecto, Llansol no hace un registro minucioso de los acontecimientos de su cotidianidad. No hay solo una escritura reflexiva en torno a las vivencias personales, como ocurre en la escritura diarística. En la concepción llansoliana de la obra como un único Texto, el diario forma parte de él, registrando formas de encuentro, nuevos espacios, dentro y fuera de la escritura, donde todo ha de transformarse:

“Porque o que se regista neste diário não é a vida, mas os sinais dela: as suas metamorfoses, o seu devir; não é o sujeito, mas as suas linhas de fuga, ‘os seus movimentos de desterritorialização’. O Eu que emerge deste diário é um conjunto de inflexões, de afectos, de pensamentos, de impressões e memórias que nunca chegam a formar uma ‘segmentaridade’ dura- um sujeito inscrito num plano consistente- que de algum modo protagonizasse uma vida povoada de acontecimientos (pequenos ou grandes, banais ou singulares).

O *parti pris* do diário de M. Gabriela Llansol é o contrário disso: é a aceitação resignada dos *espaços vazios* da vida, é o exercício da palavra em função de um espaço puramente abstracto que é da ‘ordem figural’ do mundo,

³⁸⁰ Maria Etelvina Santos, *Como uma pedra-pássaro que voa*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008, p.

onde tudo é um volume enorme de significação e o próprio sujeito é uma figura que vive ao mesmo nível de todas as outras figuras do texto.”³⁸¹

Lo que nos interesa del diario en relación al silencio es la evidente ausencia de interlocutor- al margen de la voz en primera persona que se desdobra para hablarse a sí misma- y la fragmentación que implica su escritura, en la que se opera una fuerte selección entre los contenidos que van a volcarse en el texto y los que van a ser excluidos.

En la completa ficcionalización de la escritura diarística no se produce ese desdoblamiento del sujeto de la enunciación, por lo que se suprime al autor como primer receptor del texto. Por otro lado, el debate sobre la realidad del diario, en contraposición con la ficción de la creación narrativa, lleva a cuestionar si el lector debe asumir la narración desarrollada por el diario desde la pretensión de verdad en la que supuestamente se mueve.³⁸² Sin embargo, en los diarios de Gersão y Llansol, el lector aparece como primer receptor de la narración, al asumir desde el inicio que no se encuentra ante un género autobiográfico sino ante una ficción que asume la forma diarística para su configuración. Esta forma de ficcionalizar por completo el componente biográfico extrema el postulado de aquellos críticos que creen que la autobiografía como género literario destaca más por la creación (en este caso del yo) que por su valor referencial.³⁸³ La premisa de que el diario retrocede en la biografía

³⁸¹ António Guerreiro, "O texto nómada de Maria Gabriela Llansol (crítica a 'Um Falcão no Punho. Diário I', de Maria Gabriela Llansol)", *Revista Colóquio/Letras*, n.º 91, Maio 1986, p. 66-69.

³⁸² Darío Villanueva concluye, a este respecto, que "la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista." Darío Villanueva, "La escritura autobiográfica", *Escritura autobiográfica*, Joré Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (Eds.), Madrid, Visor, 1993, p.28.

³⁸³ Villanueva reseña a Georges Gusdorf como uno de los primeros críticos en defender este extremo, al concebir la autobiografía como una "segunda lectura de la experiencia" que intenta dotar de un sentido al acontecimiento que pudo no haber tenido en su momento. Mary McCarthy convendría igualmente en la creencia de que el yo autobiográfico no se realiza en la búsqueda sino en la creación, al

para reconocer la identidad del presente quedaría anulada si partimos del hecho de que la materia sobre la que opera el yo no procede de la biografía de un personaje real- el autor de la autobiografía- sino de un narrador que se asume enteramente como una entidad moviediza, aún por hacer, aunque, como veremos, no ocurre del mismo modo en Gersão y en la escritura llansoliana. En cualquier caso, no se trata de un proceso ni de reproducción ni de recreación de una realidad vivida, sino de una escritura que busca, también en el género diarístico, la completa reformulación del hecho literario.

Llegamos a este punto al lenguaje. Paul de Man³⁸⁴ advierte sobre la ilusión referencial que produce la escritura cuyo lenguaje es el de “la metáfora, de la prosopopeya y de los tropos, el lenguaje solar de la cognición que hace a lo desconocido accesible a la mente y a los sentidos.” (p.117). Para De Man, el lenguaje de los tropos, “que es el lenguaje especular de la autobiografía” (p. 117), no puede identificarse con aquello que pretende representar:

“En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mundo, como la imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador.” (p.118)

La mediación del lenguaje obliga a la representación, la palabra no puede ser en el texto aquello que invoca, siempre externo a la escritura. La imposibilidad de la inmediación entre el sujeto de la enunciación y el objeto conlleva que el lenguaje deba transformar cada elemento para poder ser enunciado y llevado al texto. Para la

igual que Paul John Eakin, que considera que “el yo que el autor plasma en su autobiografía no es un reflejo de algo preexistente, sino una pura creación por y para el texto.” Villanueva concluye, desde estas premisas, que la autobiografía como género literario es “un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo.” Op.cit., pp. 21-22.

³⁸⁴ Para el crítico, “la autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto.” Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos* 29, p. 114.

construcción textual debe operarse, por tanto, una desfiguración del objeto, que ha de pasar por la interpretación y la representación para poder manifestarse en la escritura:

“En la medida en que, en la escritura, dependemos de este lenguaje, todos somos(...) sordos y mudos; no silenciosos, lo cual implicaría la posible manifestación del sonido a voluntad propia, sino silenciosos como una imagen, eternamente privados de voz y condenados a la mudez (...) En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados, no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo no es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (p. 118)

A partir de esta ilusión de referencialidad a la que obliga el lenguaje, como consecuencia de su estructura retórica, la escritura biográfica se desarrolla en un mundo que no puede reproducirse y al que no podemos acceder de forma completa. La mediación del lenguaje- y de la memoria- desfigura una realidad que siempre es aprehendida desde la percepción incompleta del individuo. Pero además, el yo autobiográfico se enfrenta a una realidad siempre inaprensible, a la que accede de forma fragmentaria. Clara Rocha retoma el mito de Narciso, cuya narración se aproxima a los dos principales motivos de la autobiografía, el del reflejo y el de la fuga, para abordar algunas cuestiones que afectan a la escritura diarística. Por un lado, el motivo del reflejo plantea el desdoblamiento del yo como sujeto que observa y objeto que es observado, lo que sitúa la escritura autobiográfica entre la ipseidad y la alteridad. Por otro lado, el motivo de la fuga se identifica en el mito con la movilidad y oscilación de la imagen que se refleja en el agua —“a água em que Narciso se revê é materia em movimento.”³⁸⁵ - El lenguaje asume también esta superficie inestable en la que se viene a reflejar la escritura de la realidad:

³⁸⁵ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 51.

“Há assim na escrita confessional um jogo de fuga e cristalização, pois o sujeito quer eternizar-se na escrita, mas teme a irremediável fixação e nem sempre se reconhece nela. Lembre-se que a cristalização está também presente no mito de Narciso: no lugar onde o jovem morre, os deuses fazem nascer uma flor.

Desdobramento do sujeito, condição ilusória da imagem, mobilidade do reflexo, desejo de fixação e eternização da figura reflectida são, pois, os principais motivos do mito de Narciso, tantas vezes evocado a propósito da escrita autobiográfica.”³⁸⁶

En esta oscilación de la escritura autobiográfica entre la dificultad de llegar hasta la imagen y el deseo de fijación surgen otras cuestiones fundamentales. Por un lado, como Clara Rocha advierte, la fijación supone el miedo a detenerse en una imagen que no pueda evolucionar con el individuo al que pretende representar, lo que implicaría la dificultad posterior de reconocimiento. Sin embargo, por encima de esa inquietud, se impone una dificultad mayor: la de la imagen misma que, siempre en equilibrio, siempre en fuga, no permite un fácil acceso. La escritura autobiográfica se enfrenta al imposible ejercicio de acceder a un contenido inaprensible, no solo por la inestabilidad que causa su constante fluctuación, sino también por la inevitable fragmentación del reflejo al que se asoma. La inmersión en las complejas aguas de la psique, el dudoso soporte que presta la memoria- adulterada por el paso del tiempo- y la necesidad de valerse de percepciones, siempre parciales e incompletas, no pueden estabilizar la imagen. De ahí que la pretensión de la escritura autobiográfica sea la de encontrar un punto de encuentro hacia el que converjan todos los retazos de realidad que la voz narradora convoca:

“Mas a própria autognose se assemelha a uma procura do Centro do Mundo. A escrita autobiográfica é, de facto, um exercício de *concentração*, uma forma de reunir o disperso. Ela é ‘umbilical’ no sentido religioso, na medida em que o eu se contempla como centro do mundo, como ‘omphalos’.”³⁸⁷

³⁸⁶ Op.cit., p. 51.

³⁸⁷ Op.cit., p. 53.

Teolinda identifica la escritura diarística con la superficie acuosa e inestable del agua. Es en esta escritura-espejo donde la imagen siempre se escapa porque cualquier movimiento puede trastocarla. El diario no puede ser, en consecuencia, un reflejo de la identidad, sino un soporte para asediarla y acompañar su corriente cambiante:

“Não a imagem fixa e convencional do espelho, mas uma imagem em fuga. Mas quem tinha força de quebrar a convenção do espelho?”

O seu rosto boiando nas águas, sempre de novo espelhando-se e fugindo, desmanchando-se. Água que corria e se turvava, encrespava, ao menor sopro de vento.

A página como espelho, reflexo, separação e obstáculo, entre um sujeito e o seu objecto- ela tentava atravessá-la, escrevendo, furá-la com o aparo fino da caneta e agarrar do outro lado o seu rosto, mas a caneta apenas deslizava, sem ferir o papel, volteava, dançava, à superfície, poderia voltear até ao infinito, jamais atravessaria o papel, ficaria sempre do outro lado.

Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu e o seu duplo, a sua sombra fugidia, que sempre de novo lhe escapava.

Alienação era o nome da escrita, descobriu.”³⁸⁸

Gersão no solo cuestiona la escritura del diario como instrumento de autoconocimiento sino que, en uno de los ejercicios metaliterarios tan frecuentes en su obra, llega a negar la propia identidad del género en su texto:

“Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Caracendo portando da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi.” (p.20)

El diario parte de una premisa equivocada, que pretende asumir la posibilidad de fijar el ser en la escritura, cuando una y otra instancia son dos realidades que no pueden ser enteramente alcanzadas:

³⁸⁸ Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p.

“Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis- mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou.

Eu, experimentou ainda outra vez, mas era sempre uma verdade inconsistente, eu folha, vento, areia, espuma- eu pedra, mar, insecto, animal dormindo,

ou animal desperto, expectante, com as orelhas levantadas e todos os sentidos alerta, pronto a formar o salto para um outro lado que não há.” (p.33)

No existe una superficie fija que pueda construir y mantener una identidad porque esta no se agota. No se resuelve nunca porque esa es su condición, la metamorfosis, el cambio, única forma que conoce el mundo, fórmula que se mantiene desde Heráclito. Por eso la búsqueda se da desde todos los ángulos³⁸⁹:

“Tirou os óculos, e depois os olhos, pôs duas folhas no buraco dos olhos, duas pedras, dois pássaros, duas nuvens, duas gotas de água, duas algas verdes, duas âncoras, dois barcos, dois peixes, dois sóis, e teve a visão das pedras, das folhas, dos pássaros, dos peixes, variou depois e formou todas as combinações possíveis, no lugar dos olhos, uma folha e um peixe, uma nuvem e um barco, uma alga e um pássaro, um peixe e uma nuvem, uma pedra e um sol, uma âncora e um pássaro, variou e combinou até cair de cansaço. Mas a imagem do espelho continuava a não se parecer com ela.” (p.29)

La identidad no se agota nunca. Por ello la escritura no se detiene, a pesar de saber – o precisamente por ello- que la búsqueda no se resolverá:

“São *Cadernos* espelhados uns nos outros, de algum modo autónomos, embora estejam interligados. Vêm de vários tempos, circunstâncias e lugares, podem encaixar-se como matrioscas ou fugir em todas as direcções como

³⁸⁹ En la novela *A casa da cabeça do cavalo* se repite la idea de que el ser humano solo tiene un modo de mirar la realidad: “Diferentemente dos olhos humanos, que viam apenas em frente, e se obstinavam em não ter mais do que uma visão unilateral do universo.” Teolinda Gersão, *A casa da cabeça de cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p.15.

fagulhas. Formarão, eventualmente, no fim, uma constelação? Não tenho nenhuma certeza.

Até porque nunca os poderei dar por terminados, serão sempre um contínuo interrompido, folhas de papel à solta, voando ao sabor do vento, que não me obedecem nem se deixam prender por mim. Pedacos de mundo em que tropeço como se tropeçasse em pedras, que não têm outro sentido para além de existirem, puro acontecer, em estado bruto.”³⁹⁰

En este fragmento se reúnen todas las claves de la escritura diarística llansoliana: el rechazo de la escritura representativa, el diario como una forma de indagación del mundo antes que de la identidad individual, la extensión infinita de una escritura que se interrumpe y se retoma incesantemente, dentro y fuera de los límites textuales, la contemplación y no el registro, la preferencia del texto al acontecer y no a la inmovilidad del retrato, la fragmentación de la escritura que alcanza su autonomía en la libertad de separarse y ligarse al Texto del que parte. La escritura debe mantenerse siempre en movimiento para no salir del mundo, sin la ilusoria pretensión de poder fijar realidades. El sujeto no se encuentra dentro del texto, sino en torno a él. La identidad siempre escapa por tanto, a la fijación de la escritura porque no puede completarse en ella:

“Não vou perguntar: ‘quem falta?’ Sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como _____ um resto de frase
que se esquece”³⁹¹

El sujeto no desea verse en el texto porque no está en él.³⁹² Igual que no puede estar la realidad, por lo que se renuncia a su representación. El deseo es encontrar

³⁹⁰ Teolinda Gersão, *As águas livres. Cadernos II*, Porto, Sextante Editora, 2013, p. 9.

³⁹¹ Maria Gabriela Llansol, *Inquerito às quatro confidências, Diário III*, Lisboa, Relógio D’Água, 1996, p.24.

³⁹² Pedro Eiras explica este hecho: “A narradora que afirma ser a autora deste livro, ter vivido em Jodoigne, Herbais e Colares, convivido com Jade e *Prunus triloba*, é só uma figura que ocupa temporariamente o lugar dos sujeito. O diario, autodiegético, nega assim a idea de protagonismo,

puntos de entrada y de encuentro, a partir de la mirada, única forma de escritura que puede sobreponerse en cada realidad y coincidir con ella. La escritura es, por tanto, una forma de ver más allá del límite:

“Mas quando escrevo, sinto as partes na mão (sobretudo, o *sexo que lê*) e a nostalgia que, afinal, também é ausência de poder _____ desfaz-se e abre-se a cena inconsútil, apesar de interrompida, da nossa conversa.

É um facto que a literatura, ou seja o que for, me interessa pouco: o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim. Procurar olhares, incluir e libertar olhares, entrar dentro de olhares paradoxais, sair deles, sofrer por ver, sorrir por ver ainda mais.” (p. 25)

Finalmente, sobre la identidad se impone la escritura: “A quarta confiança é sobre o desejo e a repulsa da identidade. Há um lugar edénico. (‘Não, não diga nada’). De facto deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente- é um verbo. O nosso verbo, por exemplo, é escrever.” (p.48)

La mirada es esencial para la creación, porque propicia el encuentro, la superposición de realidades, otra forma de entendimiento. La identidad surge cuando la mirada no se dirige al propio sujeto, sino que sale de él al encuentro de aquello que ha de reconocerlo: “*Ver é fazer e desfazer. É criar linguagem. É criar-me.* (pp.168-169). La mirada penetra el texto porque en él hay realidades que no progresan, sino que coinciden unas sobre otras, abismando el texto. Por ello el texto se fragmenta, porque no hay una línea cronológica que pueda ordenar estas formas de encuentro:

“Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros.” (p.26)

multiplica as figuras dos narradores, recusa a existência da autora empírica no texto, impede a identificação entre protagonista, narradora e autora.” Pedro Eiras, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Lisboa, Campo das Letras, 2005, p.564.

El fragmento tiene el valor de lo coincidente desde realidades que se encuentran inesperadamente. Los “pedaços de mundo em que tropeço”, a los que aludía Gersão más arriba, son el acontecimiento que inicia la escritura, una instancia de la realidad a la que no se le ha asociado ningún sentido, ya que eran “puro acontecer, em estado bruto.” De ahí que no exista la pretensión de totalidad. Tampoco en Llansol:

“A música, pensou Úrsula, e não disse, parte o que é verdadeiro, a verdadeira música do inteiro não existe, e o inteiro, mal subimos ao horizonte, é fragmento.”³⁹³

La escritura autobiográfica pretende una interpretación a partir de la condensación de vivencias y la posterior reflexión sobre ellas. De esta forma se pretende lograr un sentido que unifique cada realidad separada en el tiempo. Teolinda Gersão y Maria Gabriela Llansol, por el contrario, asumen esta fragmentación y establecen en ella el sentido de su escritura. El silencio de sus diarios nada tiene que ver con la realidad íntima que se oculta en la escritura, ni con el tono de confesión que caracteriza el registro de vivencias. Sus silencios se extienden en el texto a la espera de un nuevo encuentro que venga a enfrentar, una vez más, la identidad de la escritura y con ella, la identidad del que entra en el texto, no para reconocerse como sujeto ya formado, a la espera de ser leído, sino para (re) construirse en cada acontecimiento.

6.2. *La palabra ahogada.*

Frente a la palabra que no es escuchada a pesar de haber sido pronunciada, existe la palabra que no llega nunca a su enunciación. La palabra surge en el interior y no llega nunca a salir de él. Allí permanece hasta su extinción. No se trata tanto de una palabra impedida como de una palabra voluntariamente sumergida. Las causas de este ahogamiento son variadas.

Ortega y Gasset habla del juicio que se reprime para no atentar contra las normas sociales que rigen una convivencia basada en la no agresión. De este modo,

³⁹³ Op. cit., p. 149

todo aquello susceptible de convertirse en un ataque, en una herida sobre el otro, se reprime. Así, cada impresión que recibimos del otro es inmediatamente silenciada:

“Entre tanto ha seguido amontonándose nuevo saber, sin que el antiguo fuese ventilado; aumenta la riqueza, y con ella la razón del silencio. Además, la falta de exteriorización hace que esté la mayor parte de él informulado; por tanto, sin las claras aristas que la palabra impone a la idea. No trabajamos sobre su materia, espontáneamente recibida; no la ordenamos y sistematizamos. Sólo de cuando en cuando, indeliberadamente, espumamos alguna generalización (...) Las condiciones para que este saber comience sólo se dan con la civilización. Pero ésta, precisamente por serlo, va impidiendo la ingenua emisión de nuestros juicios sobre el prójimo; nos enseña e induce a no herirnos los unos a los otros, a tabuizar nuestras impresiones, a reprimir, en suma, la opinión minuciosa que de los demás tenemos. De esta suerte, el mismo clima social que la hace posible la condena automáticamente a represión, a lo que un freudiano llamaría *censura* (...) La censura que automáticamente ejercemos sobre nuestra mejor sabiduría, sobre nuestro saber del prójimo, le impide llegar a su perfección. La imposibilidad de comunicarlo hace que al recibir una *impresión* del prójimo no nos esforcemos en formularla. Queda así tosca e impoluta. La expresión verbal, aunque sólo sea la *endofasia*, o hablar interno, precisa y purifica todo saber primario e inexpresso.”³⁹⁴

Para Ortega la censura de estas impresiones impide su profundización, lo que permitiría un mejor conocimiento del otro. Esto, a su vez, dificulta un mejor autoconocimiento, ya que sin la palabra ajena no es posible contrastar las impresiones propias con las del otro, quien se sitúa en un ángulo distinto al nuestro. En el exterior se puede acceder a las aristas ocultas desde la propia mirada. Para Ortega, “sólo la integración de muchos puntos de vista enfocados sobre un mismo tema arrancan a éste su plena fecundidad.” Sin embargo, “silenciamos esa donación cognoscitiva que la vida, al ir la viviendo, nos ha hecho”. Este silencio para Ortega lleva al aislamiento y a la incomunicación:

³⁹⁴ Ortega y Gasset, José, “El silencio, Gran Brahmán”, *Obras Completas, vol. II*, Madrid, Taurus, 2005, p. 723.

“Es grave este silencio que guardamos. Yo pienso que es la causa del hecho, no por ser normal menos extraño, de que conforme avanzamos en la vida nos hallamos más lejos unos de otros, más abismáticamente distantes, hasta un doloroso aislamiento. Nos va aislando del prójimo lo que de él sabemos y callamos. Cuanto más sabemos, más callamos y más nos aislamos. Se acumulan entre nosotros cordilleras de silencio.”³⁹⁵

Al mismo tiempo, Ortega se interroga sobre la forma de expresión más adecuada para esta cultura de conocimiento y transmisión del otro al otro. Tras cuestionarse el diálogo o las memorias, se plantea si el género narrativo por excelencia sería el más adecuado: “¿Existirá acaso en el mundo la novela como lenguaje que necesitaba madurar en la escuela del arte para poder ser un día la primera forma expresiva del gran brahmán?” La identificación del gran brahmán- que significa en sánscrito al mismo tiempo sabiduría y enunciado, según aclara el propio Ortega- con el silencio viene por la identificación de lo trascendente con lo inefable. Sin embargo, al filósofo le preocupa esa sabiduría que está condenada al silencio, no por su naturaleza inefable, sino por la censura que el hombre le impone. Es decir, se trata de un conocimiento que el propio ser humano se niega y que, lejos de favorecer la socialización, impide un mejor conocimiento para el hombre de sí mismo gracias a su relación con el otro, lo que en última instancia lleva a un alejamiento de los individuos que no logran compartir su palabra y, por tanto, acercarse desde ella.

En el apartado dedicado a la hermenéutica del silencio, hablábamos de las limitaciones que impone la convención social sobre las posibilidades de expresar un juicio sincero sobre el otro, agravadas cuando se unen intereses personales en agradar a otra persona para obtener un beneficio propio- como en el caso de las mujeres que deseaban adular al rico y apuesto Darcy en *Orgullo y Prejuicio*-.³⁹⁶ Darcy le reconocía a Elisabeth el mérito de haberle hecho ver sus defectos de carácter al hablarle sinceramente de ellos:

³⁹⁵ Op. cit., p. 726.

³⁹⁶ Cfr. Nota 124.

“Por desgracia fui hijo único durante varios años, y mis padres, que eran buenos en sí, particularmente mi padre, que era la bondad y el amor personificados, me permitieron, me consintieron y casi me encaminaron hacia el egoísmo y el autoritarismo, hacia la despreocupación por todo lo que no fuese mi propia familia, hacia el desprecio del resto del mundo o, por lo menos, a creer que la inteligencia y los méritos de los demás eran muy inferiores a los míos. Así desde los ocho hasta los veintiocho años, y así sería aún si no hubiese sido por usted, amadísima Elizabeth. Se lo debo todo. Me dio una lección que fue, por cierto, muy dura al principio, pero también me fue muy provechosa.”³⁹⁷

Esta lección que recibió Darcy fue el modo en que fue rechazado por Elizabeth la primera vez que le declaró sus sentimientos. Al mismo tiempo que confesaba su amor por ella, Darcy admitía todos los escrúpulos que tuvo que vencer para admitir lo que sentía, dado el rechazo que le causaba saber que debía emparentarse con personas de condición social e intelectual muy inferiores a las suyas para estar con Elizabeth. La honestidad hiriente de Darcy permitió que Elizabeth fuese igualmente sincera al hacerle ver su arrogancia y orgullo desmedidos. El hecho de no censurar sus verdaderas opiniones sobre el otro les permitirá conocerse mejor a sí mismos. Los dos personajes salvan la necesidad de agradarse para exponer libremente su pensamiento. Para Ortega esa es la condición que permite el autoconocimiento a partir de la visión del otro. La dificultad surge cuando uno no desea que el otro le refleje.

Algunos personajes prefieren entregar su vida antes que someterse a las palabras que les obligue a enfrentar sus actos. La protagonista del cuento “A mãe”, dentro del libro *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho es engañada por un hombre que ha fingido amarla cuando solo pretendía hacer daño a su marido. Cuando descubre que su amante buscaba humillar al marido a través de ella como venganza por un viejo rencor, elige quitarse la vida antes que enfrentar las consecuencias de su adulterio. Sin embargo, no solo es la reacción de su marido lo que la lleva hasta la autodestrucción. Su vida ya estaba agotada mucho antes. Después de descubrir la falsedad de ese último episodio de su existencia, no le resta mucho más por vivir. El final se aproximaba, “agora que a sua idade de mulher estava quase a

³⁹⁷ Jane Austen, *Orgullo y Prejuicio*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 452.

passar e breve se tornaria uma simples criatura humana assexuada e sem desejos, a caminho da morte ou simplesmente à espera dela.” (p.95)

En este espacio de acabamiento, la expresividad del personaje recae en sus manos, “nas suas grandes mãos vazias, sem passado e sem futuro” (p.96) que formulan el lenguaje del gesto, sin necesidad de palabras. Las mismas manos que aprietan las de su amante cuando lo encuentra por primera vez en la calle, después de haberlo conocido en casa de una amiga: “Mateus apertou-lhe a mão demoradamente e ela viu-lhe no rosto uma espécie de luz já quase esquecida e que a fez corar.” (p.99). En esas manos deja escapar su vida cuando decide, una vez descubierto el engaño, cortarse las venas, aún con tiempo de sentir, ante la llegada inminente de su marido al domicilio, el deseo de “apertá-lo contra si, passar-lhe a mão pelos cabelos.” (p.102). La renuncia a la palabra se mantiene en los últimos minutos de vida, cuando, ya desangrándose, le pide a su falso amante que se marche. En el momento en que la palabra ya no puede cambiar nada, cuando su enunciación puede tener el mismo efecto que el silencio, y ya no tienen ningún sentido, la protagonista renuncia a ella³⁹⁸:

“Ainda quis dizer qualquer coisa que o ferisse, que o fizesse sofrer um pouco, mais que não fosse na sua vaidade, mas nada achou que valesse a pena ser dito. Orgulho pessoal, remorsos, a vergonha que sentira, tudo isso começava a ficar lá para trás, perdido, sem importância. Sem a menor importância.” (p.103)

La falta de palabra se explica otras veces por la imposibilidad de sentir interés por algo. El mismo hastío que enfermaba a Onieguin³⁹⁹ empuja a Alberta al silencio, una de las protagonistas de “Tempo de Mercês”:

³⁹⁸ También la palabra equivale al silencio cuando no hay interés por ella. Así se expresa en *A casa da cabeça do cavalo*: “As mulheres não cabiam nas casas, dizia Badala embalando Tina. Nem elas nem as coisas que lhes iam na cabeça e que ninguém sabia quais eram porque ninguém estava disposto a ouvi-las, disse Benta. Embora elas gostassem de falar- mas ninguém as ouvia e por isso falarem ou não ia dar no mesmo.” Teolinda Gersão, *A casa da cabeça do cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 209.

³⁹⁹ Cfr. Nota 95.

“Dou voltas e mais voltas, não consigo encontrar um motivo de interesse em que possa fixar-me nem que seja por uns minutos. Nada. O vazio, comprendes? (...) Fecho os olhos e estou com a boca contra um muro frio. Sonhar com quê? Esperar o quê? O muro deve estar húmido da minha respiração.” (pp.79-80)

Ese muro de silencio que cierra la vida de la protagonista y contra el que apoya su boca se construye sobre el vacío que ahoga todo en ella. La palabra se considera inútil cuando ya no existe nada que recorrer. El frío y el muro simbolizan esa imposibilidad de progresión. Sin espacio para el cambio, solo resta replegarse en el silencio.

Hay personajes que gritan en silencio lo que no son capaces de verbalizar. Así, en “Tempo de Mercês”, la madre del protagonista es un ejemplo de palabra ahogada: “(...) A mãe fora até ao fim uma criatura que se matava- que se matara talvez- a trabalhar, mas que ao mesmo tempo pedia aos outros, implorava-lhes em silêncio- principalmente a ele, seu filho- auxílio e compaixão.” (p. 54).

Del mismo modo, Natália se compara con un animal que, atrapado en lo alto de un árbol, grita para ser auxiliado sin que nadie venga en su ayuda. Nadie sabe dar respuesta a estas llamadas silenciosas:

“Deram alguns passos em silêncio. Depois ela disse: ‘Há dias- ou há semanas- estive em casa dos meus pais e um gato trepou por uma árvore acima. Gritou durante horas, tiveram que vir os bombeiros, tirá-lo de lá. É fácil trepar por uma árvore, mas descer? Há meses que grito e ninguém me ouve. Pelos vistos os bombeiros morreram todos.’

Ele não soube que dizer, não achou palavras.” (p. 118)

Hay silencios que terminan por ahogar al individuo. Silencios que se hacen más fuertes que la propia existencia. Las protagonistas del cuento “Noite de Natal”⁴⁰⁰, del libro *Tanta Gente, Mariana* viven en una existencia silenciosa incapaz de enfrentarse

⁴⁰⁰ Maria Judite de Carvalho, “Noite de Natal”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, 119-113.

desde la palabra a la violencia de un padre alcohólico. El silencio de la casa se convierte en una mordaza:

“Quis responder à mãe, dizer o que quer que fosse, mas o silêncio da noite tinha-a envolvido toda e não conseguiu articular um som. Também não podia pensar. Era como se se tivesse dissolvido naquela atmosfera calma e deixado por completo de existir.” (121)

La noche en la que Emília mata a su padre para defender a su madre, el silencio viene a instalarse definitivamente en la casa. La violencia vivida- el intento de su padre de matar a golpes a su madre, la obligación de haber acabado con la vida de su padre para impedirlo- impide la palabra:

“Tinha uma grande expressão de angústia. Por duas vezes abriu a boca para falar mas logo desviou a vista do rosto pálido de Emília. A rapariga queria também dizer-lhe qualquer coisa, sentia que era necessário que o fizesse, mas não conseguia descerrar os lábios.” (p. 127)

Tras decidir ocultar el cadáver, “sempre sem uma palavra”, la vida pierde su narración. Confinadas en la casa, poco a poco renuncian al exterior. La hija, tras acabar la relación con su prometido, se encierra definitivamente junto a su madre en una existencia muda, aislada: “Um dia sentou-se à mesa com os olhos vermelhos. Dores olhou-a com atenção mas não lhe perguntou coisa alguma. Havia muito tempo que não precisavam de perguntar nada uma à outra.” (p. 131)

Poco a poco las dos mujeres se abandonan a su encierro voluntario. Apenas salen de la casa, deambulan de un lado a otro, no hablan con nadie. La costumbre del silencio se ve ahora agravada por el traumático vínculo que comparten. Un silencio que se escribe sobre otro y que sólo puede terminar en un silencio definitivo cuando las protagonistas decidan ahorcarse.

Sin duda alguna, la palabra inmersa por excelencia es la del interior. Cuando el personaje no puede darse a entender, cuando siente no ser una presencia real para el otro, su palabra se hace interior. El texto debe entonces construirse sobre un discurso que no es enunciado:

“Insistimos en que las formas de enunciación del discurso, aunque elegidas por el autor, pueden responder hasta un punto a una exigencia intrínseca del enfoque que se dé a los temas, de las relaciones que mantengan los personajes entre sí, del sentido del tiempo y diríamos que dependen también de la actitud epistemológica que mantenga el autor, porque si cree que no es posible el conocimiento de las intenciones, o que no es posible la comunicación entre los hombres, deberá dotar a sus personajes de palabra y de reflexión interior para que sean ellos quienes manifiesten su punto de vista, sus valoraciones éticas, y den a conocer sus intenciones.”⁴⁰¹

En algunas obras no domina la voz interior de un único personaje, ya que el texto se construye en la sucesión de distintos discursos. En la variación de puntos de vista se puede percibir la parte que cada personaje, conscientemente o no, silencia.

En la novela *A Casa da Cabeça de Cavalo*⁴⁰², una historia protagonizada, o sería mejor decir *contada*, por personajes muertos que aún habitan la casa donde transcurrieron sus vidas. Los personajes comienzan sus relatos detallando su propia muerte, para terminar refiriendo la vida de otras personas, siempre desde distintas versiones de una misma historia. La muerte definitiva para estos personajes ocurrirá cuando descubran que ya no son capaces de recordar. En este sentido, la memoria juega un papel trascendental en la novela, ya que se convierte en el único instrumento de acceso al pasado- personal e histórico- y al conocimiento. Y dado que la memoria no puede ser objetiva ni igual entre los hombres, el cambio en el punto de vista está plenamente justificado en la novela:

“A variabilidade de relatos e a dispersão de informação, favorecida pela fragmentação e pelas múltiplas focalizações, transforma o romance num *sui generis* texto onde a História interessa menos do que a recordação ou a importância que os episódios tiveram na vida individual de personagens, que, não sendo já de séculos diferentes, como no romance de Ruben A., partilham

⁴⁰¹ María del Carmen Bobes Naves, “La novela y la poética femenina” en *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2011, p. 372.

⁴⁰² Teolinda Gersão, *A Casa da Cabeça do Cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995.

uma memória comum, que só se distingue pela vivência pessoal. (...) Romance histórico pós-moderno? Sim, na medida em que a História se equaciona auto-reflexivamente, pondo em causa as suas verdades absolutas, não no intuito de substituir o saber da ciência histórica, mas tentando reconstruir um saber que reside na memória e no inconsciente de uma comunidade.”⁴⁰³

Es la unión de las memorias individuales en la memoria colectiva lo que acerca al hombre al pasado de un modo más veraz y objetivo, pues a cada relato se le suman nuevos detalles e informaciones que en otra narración pasaron desapercibidos. Con este recurso la autora consigue enriquecer la narración, al tiempo que señala la importancia de la colectividad en el conocimiento y comunicación de la Historia. Además, con la variación en el punto de vista y la multiplicidad de interpretaciones que de ella se deriva, se puede mostrar la imposibilidad de atenerse a un único significado o realidad: “Enumerando diferentes hipótesis de perspectiva está-se, no fundo, a especificar e a exemplificar (portanto, a concretizar) argumentativamente a consciência da relatividade do conhecimento, enquanto processo e enquanto resultado”⁴⁰⁴

La posibilidad de compartir un espacio común facilita la comunicación y el entendimiento, que puede darse desde el silencio:

“Cada um era suave e ninguém dizia: ‘Cala-te’, ‘Já ouvi’, ‘Vai-te embora’, ou: ‘Deixa-me em paz’. Ninguém se levantava de repente batendo com a porta, ninguém desatava a chorar nem gritava: ‘Não aguento mais’. Mesmo Horária, sempre tão exacta, tinha perdido as arestas duras. Pareceu-lhe o que faziam ali era um enorme exercício de silêncio e de atenção, e interrogou-se se isso seria um treino para qualquer coisa.”⁴⁰⁵

⁴⁰³ Maria de Fátima Marinho, “Teolinda Gersão, A Casa da Cabeça de Cavallo”, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999, p. 292.

⁴⁰⁴ Annabela Rita, “Na Casa de Teolinda”, *Vária Escrita*, Sintra, Nº 5, 1998, p. 206.

⁴⁰⁵ Teolinda Gersão, *A casa da cabeça do cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, pp.34-35.

En el caso de Maria Judite de Carvalho, encontramos un texto interesante en cuanto al tratamiento del punto de vista. En la novela *Os Armários Vazios*, la historia de Dora es relatada por la voz de una amiga de la protagonista que conoce toda su trayectoria vital. Lo que llama la atención no es el hecho de que un segundo personaje que apenas interviene en la historia relatada sea el narrador homodiegético de la misma, sino la gran preocupación que muestra por no formar parte de la historia. La narradora intenta silenciar su propia voz para que solo emerja asociada a la historia de otros. Sin embargo, conforme la novela progresa, la voz narrativa se hace más evidente, aunque intente excluirse voluntariamente de la historia que está contando, en su deseo de no interferir en los acontecimientos. Su implicación en la vida de la protagonista se hará inevitable cuando esta inicie una relación con el que fuera su amante. A pesar de ello, la narradora insiste en su empeño de permanecer fuera de la historia que está relatando:

“Eu não estou na história- se história se lhe pode chamar-, sou uma simples comparsa dos que não têm nome no genérico, dos que nunca o terão, mesmo noutras histórias posteriores, e isto por absoluta falta de vocação dramática.”⁴⁰⁶

Cuando cede a la tentación de incluirse en la historia, no como testigo, sino como participante activo, rápidamente rectifica:

“Estou, porém, outra vez a falar de mim e das minhas pequenas sensações e não é isso que pretendo. Prefiro imaginar os acontecimentos de acordo com o conhecimento que tenho de Dora Rosario e de Ernesto, de acordo também com o que Dora me disse naquele dia, de si própria e de Lisa. Tanto pior se a minha imaginação e a minha má memória falsearem a realidade. Tudo podia, no entanto, ter sido assim. É mesmo natural que o tenha sido.” (p. 68)

La narradora llega incluso a estar segura de que su amiga y su antiguo amante nunca la han tenido en consideración, ni siquiera han llegado a pronunciar su nombre, ya que ella apenas llega a ser un pensamiento fugaz en la mente de los demás. Al igual que en la novela, el nombre de este personaje-narrador apenas es pronunciado, por lo

⁴⁰⁶ Maria Judite de Carvalho, *Os Armários Vazios*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p. 65.

que la voluntad de anonimato consigue su deseo de no aparecer en la historia: “Tudo me leva a crer que ainda nessa altura o meu nome não foi citado por nenhum deles” (p. 97). La narradora tiene muy presente que su papel en la historia es ser la narración de los otros: “Mas não estou aqui para falar de mim” (p. 91). Esta voluntad nace de la conciencia de ser una entidad sin volumen, difuminada en la gran masa anónima que pasa siempre desapercibida: “Pensou também em mim, embora de passagem, porque, como já disse, eu fazia parte da imensa legião dos outros” (p. 104).

El haber sido excluida de la vida de su amiga y de su amante simultáneamente cuando ambos iniciaban una relación, la poca consideración que ella tiene de sí misma y la resignación a una vida solitaria y anodina son las causas de este voluntario abandono de la historia que relata. Como voz de la narración su presencia es solo física⁴⁰⁷, sin llegar nunca a la expresión interior: “No entanto, eu era simplesmente um corpo ao seu lado e um auditório sempre atento, que soltava bravos de admiração incondicional perante os seus êxitos profissionais.” (p.144). Por otra parte, las fórmulas que repite – “tudo me leva a crer”, “acho”, “imagino esta cena, que Dora Rosário não me contou porque não estava presente”- alivian la carga omnisciente que pesa sobre la narración y contribuyen a la verosimilitud del relato, al tiempo que afirman la exclusión de la narradora en aquello que relata.

El silenciamiento que el personaje se inflige nace de la autoconciencia de su exclusión absoluta y de no pertenecer a ninguna historia: “Mas não insisto no assunto porque, como já disse, não estou na história.” (p. 67) Hay personajes que asumen su papel secundario. Están en la vida de los otros para escucharlos, no para ser escuchados:

“Creio que foi mesmo por falta absoluta de outro assunto de conversa que lhe falei do meu problema. Por sentir que ela não lhe daria grande atenção.

⁴⁰⁷ Muchos personajes de Maria Judite de Carvalho saben que son presencias inadvertidas. La consecuencia es que su identidad se diluye progresivamente por la incapacidad de destacar: “Passava facilmente despercebida- uma mulher apagada, classificavam-na com propriedade- e possuía mesmo a estranha faculdade de *estar sem as pessoas darem por isso.*” Maria Judite de Carvalho, “Tempo de Mercês”, *Tempo de Mercês*, Lisboa, Seara Nova, 1973, p.51.

É certo que já de outras vezes falara dele. Nunca, porém, me expandi tanto como nessa tarde em que ela não me ouvia.” p. 64

La falta de interés hace que muchos personajes opten por sumergir sus palabras. En la superficie, todas son ignoradas. En cambio, en el silencio pueden preservarse de una indiferencia demasiado feroz para querer exponerse voluntariamente a ella. El texto dispone así de una voz que nunca forma parte de lo acontecido. En la narración de lo ajeno, la voz ausente muestra la insalvable distancia entre el mundo y el individuo que no puede curar la palabra.

5.2. LA PALABRA ARRANCADA. LA MUJER COMO OPRESORA DE LA MUJER.

La aceptación es la primera contribución para que el orden impuesto no pueda cambiar. Pero este consentimiento no se limita a un papel pasivo de resignación o impotencia ante la idea de cambio. La mujer adopta un papel activo en su propia represión al ser la portadora e instauradora de los valores que aseguren el mantenimiento del orden establecido. En su papel como educadora, la mujer encuentra el espacio en el que anclar el sistema del que se considera valedora. La mujer que intenta cuestionar el papel que le ha sido asignado o que pretende reclamar un mayor margen de libertad es conducida rápidamente hacia el silencio.

Recluida en el espacio doméstico, la mujer asume como propio el único modelo cultural que va a conocer. La voluntad de regirse por él se corresponde con la seguridad que aporta disponer de un dictado de normas que anulen la necesidad de escoger y decidir y, en consecuencia, de responsabilizarse y responder ante los actos cometidos. La creencia de que ese modelo de vida es el correcto y el único que puede ofrecer un espacio vital ordenado implica que fuera de él comienza su disolución. Este miedo llevará a la férrea defensa de su pervivencia y a la censura de todo aquel que suponga una transgresión o una negación del mismo. Dada la falta de posibilidades que vive dentro del sistema instaurado, la mujer se sentirá más dependiente de él, por lo que será una de sus más firmes defensoras. Las obligaciones que interiorizan y asumen como propias anulan toda posibilidad de reflexión y crítica. La paradoja de sentirse afirmadas en aquello que las niega asegura que las mujeres no puedan tomar conciencia de su situación. La permanencia en la inmovilidad cierra y bloquea el

sistema. Sin embargo, la exigencia de permanecer dentro de los límites marcados debe mantenerse no sólo para permitir la continuidad del orden instaurado sino también, y esto es algo esencial, para poder dotarlo de sentido. Un solo individuo que logra prosperar fuera de los márgenes marcados puede desestabilizar el modelo impuesto al demostrar que no es el único posible. Su ejemplo supone una apertura hacia la existencia de una alternativa y, por tanto, hacia un cuestionamiento sobre la idoneidad y preeminencia del antiguo modelo. Además, la posibilidad de que exista una alternativa diferente vacía de contenido a todo un sistema basado en la imposición y no en la libre elección que ha exigido una renuncia constante de la individualidad para poder mantenerse.

En un espacio tan reducido, la mujer exige la permanencia del resto para disminuir la sensación de vacío y límite que pesa sobre ella. La presión es mayor sobre otras mujeres. El férreo control para que las mujeres de su entorno se mantengan dentro de los estrictos patrones sociales y culturales responde a un silenciado código de justicia femenina. La mujer que ha visto mermadas su vida y libertades, en la idea de que sólo así podía mantenerse el orden lógico del modelo familiar y social conocidos, no va a permitir la ruptura. No sólo el miedo a perder toda una vida y sistema de valores guía su conducta represiva. Permitir la ruptura del orden implica otorgar a la siguiente generación de mujeres la opción de conseguir libertades y derechos que las anteriores generaciones no conocieron. Y esta posibilidad es percibida como una injusticia que hace más evidente y doloroso el vacío que han vivido. Aceptar un modelo social más abierto, sin distinciones de género, resaltarían las carencias y frustraciones aún inscritas en su cotidianidad.

Por otro lado, admitir la idea de un modelo social más abierto para las nuevas generaciones, sin distinción de sexo, lleno de posibilidades nunca antes logradas, pondría en evidencia las carencias y frustraciones de lo que fue hasta entonces la vida conocida por la mujer. Mudar los modos de vida pasados produciría en el momento del cambio una ruptura, una oposición frontal con lo inmediatamente anterior. Otorgar una nueva forma de vida en presencia de quien no pudo disfrutar de algo semejante, deja en él la sensación de injusticia y desigualdad. Si a todo ello sumamos el miedo al cambio por las desconocidas y amenazadoras consecuencias que pueden

acompañar todo el proceso, y la reacción que lleva a rechazar todo lo que pueda oponerse y negar lo conocido, encontramos las causas que hacen de la sociedad una represora de sus propios mecanismos de evolución y cambio. Y en este devenir histórico, la mujer, precisamente por ser quien en mayor grado ha sufrido la imposibilidad del cambio, es quien más se opone a él.

En *De Noite As Árvores São Negras*, tres mujeres sienten que sus elecciones y su modo de entender la vida se oponen entre sí. Luisa y Helena, son hermanas, pero las dos están muy lejos de coincidir en sus convicciones y en su modo de actuar. Amalia, la hija de Luisa, se siente más próxima de su tía, quien siempre ha querido vivir siguiendo sus propios deseos, pese a la fuerte presión social.

En *O Silêncio*, de Teolinda Gersão, las tres protagonistas representan tres generaciones distintas. Cada una de ellas muestra los diferentes momentos de este camino: la resignación ante el modelo imperante, el fracaso de las primeras tentativas de cambio y la rebeldía final que consigue la liberación definitiva. El silencio del pasado se presenta cerrado, inquebrantable. El silencio que acaba de producirse aún es palpable, moldeable. Pero el silencio instalado plantea desde su inmovilidad e impenetrabilidad un problema mayor. La mujer es quien debe deshacer ese silencio porque es ella quien lo sufre. Sin embargo, un silencio extendido y arraigado durante tiempo difícilmente cede su espacio.

Un enfrentamiento generacional similar aparece en *Os Armários Vazios*, de Maria Judite de Carvalho. En esta novela, tres generaciones distintas, encarnadas por los papeles familiares de la abuela, la madre y la hija, representan, respectivamente, los modelos de aceptación, resistencia y cambio.

La noche en que la suegra de la protagonista de *Os Armários Vazios* le confiesa que su hijo la engañaba y planeaba abandonarla antes de morir, Dora no sabe cómo reaccionar. Al principio, sus primeros pasos en la viudedad seguían el mismo patrón social tradicional. Por ello Dora sigue la decisión de marcar la cotidianidad diaria con signos evidentes de la pérdida del marido. Sin embargo, poco a poco puede apreciarse un cambio respecto a la tradición, ya que en esta ocasión la viuda no cierra del todo su vida ante la muerte del marido:

“Antigamente havia mulheres que, quando os maridos morriam, se metiam nas suas casas para todo o sempre. Algumas nem deixavam entrar o sol, talvez porque a sua alegria as chocava. Dora Rosario saía para o emprego, mostrava aos visitantes que passavam o limiar da loja, móveis de estilo e bibelots de época, almoçava ao balcão de uma pastelaria ou de um snack qualquer, fumava às vezes um cigarro depois do café, mas quando regressava, ao fim da tarde, era como se não tivesse saído. Continuava a vestir-se de preto ao fim de dez anos, e com aquelas saias amplas e compridas que usava e os sapatos de salto raso, parecia mais uma religiosa sem hábito do que aquilo que era na realidade, uma viúva de carreira.”⁴⁰⁸

Tras la confesión de su suegra y el descubrimiento de la infidelidad de su marido, Dora descubre que Duarte no la amaba y que toda su vida con él ha sido un engaño, una ilusión de falsa felicidad dormida. Esta revelación logra en ella un deseo de apertura, una iniciativa que la conduzca a una nueva existencia. La llegada de otro hombre, Ernesto, supone para ella la posibilidad de lograr este cambio, o acaso la oportunidad de una venganza póstuma hacia el marido. En cualquier caso, en el personaje se aprecia un “modesto deseo de viver que tomara, de súbito (embora gradualmente), posse dela”⁴⁰⁹.

Sin embargo, esta iniciativa que lleve a la protagonista junto a otro hombre, y por tanto, a otra vida diferente, se verá frustrada por Lisa, su hija, representante de una nueva generación de mujeres:

“Você não conhece as raparigas de hoje, é como a minha mãe. No vosso tempo elas ficavam à espera, mas nós sabemos que são muito vagas as hipóteses de amor e dinheiro: ou uma coisa ou outra. É preciso trabalhar, mas escolher um trabalho agradável. Eu detesto estar sempre no mesmo sítio. Olhe, se me obrigassem a passar os meus dias no *Museu*, como a mãe, creio que fugia, mas antes disso partia toda aquela caqueirada ilustre.”⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Maria Judite de Carvalho, *Os Armários Vazios*, Lisboa, Portúgalia Editora, 1966, p.18.

⁴⁰⁹ Op. cit., p. 80.

⁴¹⁰ Op. cit., pp. 132-133.

Tras un accidente de tráfico, Dora ve detenida, una vez más, su vida. Su convalecencia permitirá que Enrique y su hija se conozcan. Finalmente, será Lisa quien se case e inicie una nueva vida junto a Ernesto. Dora se quedará definitivamente sola, perdida ante una existencia desierta. El libro se cierra en un día de lluvia que describe, en el lento caer del agua, los días vacíos que le restan a la protagonista:

“A chuva continuava, uma chuva mansa e igual, quase lenta, sem interesse em tombar, escorrendo como que pasivamente de um céu doente e velho, lacrimajante, fatigado de existir.”⁴¹¹

Y así, proyectada en el tiempo vacío de una existencia acabada, termina la vida que Dora nunca llegó a tener. Lisa, la hija que se resiste a terminar su vida antes de tiempo y decide aprovechar su juventud formándose y disfrutando, cree saber las causas por las que su madre nunca fue libre. Una noche se enfrenta a su madre haciéndole ver en qué medida ella misma contribuyó a paralizar su existencia, permitiendo que la suegra dominara sus decisiones:

“Por isso tu não largaste a Ana. Melhor, não deixaste que ela te largasse. (...) Oh, não claro, bastam os seus olhos. Curiosos, reprovadores, a censurar-te claramente, ou desconfiados. Hoje foram desconfiados, reparaste? Tu podias ter sido livre, mas ficaste agarrada a um resto do pai, à mãe dele.”⁴¹²

De esta forma la mujer equivale al hombre cuando asume su ideología y se la impone a otras mujeres, ejerciendo la misma función represiva y dominadora. Algunas mujeres, en cambio, viven un sentimiento contrario al descrito anteriormente. El rechazo se proyecta hacia la vida que han conocido y lo que intentan es conseguir el cambio, aunque, en muchos casos, para ellas ya sea tarde y sólo vaya a servir a las futuras generaciones.

Lisa tiene siempre en mente evitar los signos de una existencia sometida:

⁴¹¹ Op. cit., p. 167.

⁴¹² Op. cit., p. 76.

“A filha parecia conhecer a vida antes de a ter vivido, parecia liberta de todos os espantos antes de se ter espantado. Tudo era para ela natural porque dir-se-ia que meditara sobre todos os assuntos e tinha acerca deles uma opinião formada”⁴¹³

El choque generacional permite en estas novelas proyectar todo el proceso vivido a lo largo de las últimas décadas. A un primer rechazo absoluto y violento de la posibilidad de cambio se le suman tímidas tentativas de asumir el protagonismo en la propia vida; sin embargo, estos primeros pasos estarán condenados al fracaso por la oposición de la sociedad- en la que participa también la mujer, como hemos visto-. Sólo las generaciones más jóvenes- con las que se identifican las autoras- lograrán los primeros avances en un cambio social que se siente cada vez más necesario y urgente.

Isabel Barreno, al hablar de la mujer en la literatura y en la cultura⁴¹⁴, considera que es un error creer que el trabajo femenino sea una de las grandes novedades de nuestro tiempo, cuando durante siglos la mujer ha trabajado dentro de la casa. La novedad radicaría por tanto en el hecho de que la mujer trabaje fuera del ámbito doméstico. El nuevo papel de las mujeres supone para el hombre tener que aceptar a la mujer como su igual y pasar a competir con quien tradicionalmente estaba subordinado a él. Situar a la mujer en un mismo nivel social supone además un cambio más profundo en la forma de la relación hombre-mujer: del plano de la dependencia, la mujer alcanza la misma altura del hombre.⁴¹⁵ Sin embargo, este cambio en la

⁴¹³ Op.cit., pp. 73-74.

⁴¹⁴ Cfr. Maria Isabel Barreno, “A mulher e A Sociedade,” en Actas dos 3os Cursos Internacionais de Verão de Cascais, 1996, pp. 115-117.

⁴¹⁵ A pesar de esta mayor nivelación social, los espacios que representan al hombre y a la mujer son muy distintos: “Em *O Cavalo de Sol*, há a representação de dois mundos antagónicos: o do homem, o da ordem patriarcal, que se liga unicamente à cultura e à ideia, e o da mulher, mais equilibrado, que se relaciona com os mais diversos aspectos da realidade incluindo a natureza, as emoções, a sensualidade, a imaginação, o sonho, o não-civilizado e até a cultura. (...) O apego do homem à supremacia o inteligível sobre o sensível, da ideia sobre o corpo ou a matéria, da razão sobre o irracional vem, por conseguinte, do seu desejo de controle, de uma necessidade de determinar os modelos de representação. A construção da subjectividade feminina não necessita, ao contrário da construção

relaciones entre hombres y mujeres no parece liberar totalmente a la mujer de una cierta dependencia del hombre. En muchos textos la ausencia del hombre impide la felicidad o interrumpe la vida de la mujer.

En algunos casos, si el hombre ha muerto, la mujer considera que debe detener su vida con la muerte del esposo, como si no pudiera aceptarse la idea de que la mujer pueda continuar su vida si en ella no hay un hombre. En el caso de Dora, la protagonista de *Os Armários Vázios*, su propio abandono se debe a que ella renunció a todo ya en vida del marido:

“Com a chegada de Duarte operara-se, não uma adição mas uma total substituição de interesses. A vinda dele expulsara automaticamente tudo aquilo que até então a ocupara e também todos os que preenchiam a sua existência. Dantes ia ver exposições de pintura, ouvia confêrencias, dançava, ia a casa de uma ou de outra amiga (...). Duarte, porém, tornara tudo isso desinteressante. As exposições começaram a parecer-lhe no fundo um snobismo (a verdade é que não percibia nada de pintura), as conferências uma autoflagelação a que era fácil fugir, as amigas, que ainda via de longe em longe, indiscriminadamente inautênticas e sem interesse. Gente.”⁴¹⁶

Estos casos pretenden exponer la situación residual en que aún se mantenía un número considerable de mujeres, a pesar de los cambios sociales que ya operaban en la vida de muchos portugueses en la segunda mitad de siglo. Dora, la protagonista de la novela de Maria Judite de Carvalho, se resiste a su independencia en los primeros años de luto por su marido, aunque las mujeres ya habían comenzado a salir del ámbito doméstico para incorporarse al mercado laboral. La hija de la protagonista asumirá muy pronto los nuevos valores a los que puede acceder como mujer: los estudios, los viajes, la libertad de decisión en las relaciones sentimentales... A pesar de

masculina, de criação de linhas divisórias ou de fronteiras fixas; ela fundamenta-se na eliminação de barreiras e dicotomias para criar um mundo ilimitado, onde um limite não significa o fim do mundo, mas sim o princípio de outro, no perfeito equilíbrio entre os diversos elementos do universo mediante uma relação de igualdade, de equilíbrio, de reciprocidade.” José N. Ornelas: “Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão”, *Discursos*, Outubro, 1993, pp. 132-133.

⁴¹⁶ Maria Judite de Carvalho, *Os Armários Vázios*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, pp. 29-30.

ello, Dora parece mantenerse ajena a las nuevas oportunidades vitales que puede alcanzar. El fracaso final de la protagonista, nuevamente engañada y abandonada por un hombre que poco a poco se fue imponiendo sobre ella, revela que la educación y los valores que tradicionalmente habían recibido las mujeres no las había preparado para vivir los cambios sociales que lentamente iban gestándose en la sociedad portuguesa de aquellos años. Por esta situación de fracaso y el miedo que sienten ante la incapacidad de afrontar los nuevos cambios, muchas mujeres rechazan las nuevas libertades, atacando y destruyéndolas.

Una situación muy similar a la de la protagonista de la novela de Maria Judite de Carvalho, *Os Armários Vazios*, la encontramos en un personaje de *O Silêncio*, de Teolinda Gersão. En esta novela, Ana, la criada, representa el tiempo anterior a Lúcia, la protagonista, en el que la mujer no llega a plantearse nunca la ruptura del orden establecido, el cambio que la lleve a una vida más plena, en contraposición a la protagonista, quien no cesa nunca en su empeño de realización. Por el contrario, las mujeres como Ana viven inmersas en una existencia de sometimiento y aceptación, siempre a la espera de un hombre como última forma de plenitud vital:

“Lidia imaginara-a caminhando ao longo do corredor, vinte anos como um dia, não sentindo mais o tempo, apenas passando pelas coisas, arrumando-as nos lugares costumados com a facilidade da rotina, o chão brilhante da cozinha clara(...)

Sabia, por exemplo, a história de Ana, sentiu relanceando os olhos pelos quadros de naturezas-mortas que emergiam da penumbra: o tempo anterior ao sem-tempo e agora, todo recato, saias longas e dóceis gestos aprendidos, o tempo inquieto em que ficava em casa aos domingos, bordando o enxoval, sem dar conta de que nenhum homem entraria a procurá-la no pequeno mundo de objectos que a cercava, de onde, por seu lado, ela jamais encontraria a saída.”
(pp.25-26)

La mujer termina aceptando que la inmovilidad es una forma de orden y se convence de que el mundo no es para ella. Ana, la criada que renuncia con los años a la esperanza de casarse y poder salir de la casa en la que sirve, simboliza el

anquilosamiento definitivo de la vida - del cuerpo- y del sueño. Una vez que la mujer acepta la anulación de vida comienza la metamorfosis, la transformación en objeto:

“(...)depois passara mais tempo e acabara por oscilar menos entre partir e ficar, fora oscilando cada vez menos até se imobilizar entres os objectos, e o fim da possibilidade de escolher acabara por adormecer a angústia, e agora ela quase se orgulhava como se tivesse escolhido, somava tempo como se fosse uma vitória e perdia-se de tal modo de si mesma que quase se sentia livre, andando pela casa entre objectos que eram, de repente, quase amados. Agora ela era impecável (mesmo que se enganasse no papel e sorrisse), porque o seu mundo era imóvel.” (p.26)

Cuando la mujer consuma su desaparición, varada en la interioridad de un espacio inquebrantable, desaparece también la frustración y la angustia. En su existencia-objeto, la mujer no espera que suceda nada. El deseo, cuerpo inerte de la voluntad, ya no busca la transformación. En esta necrosis interviene la mujer, otra vez la fuerza que inmoviliza la vida de otras mujeres, arrastradas a un silencio común, aquel que se refugia en el miedo. Alcina retiene a su criada Ana en su mundo inmóvil:

“- a astucia mansa de Alcina, que, temendo perder a empregada antiga, lhe incutia medo de enfrentar o mundo exterior à sua casa, sem dar conta de que o medo que lhe incutia era também a imagem do seu próprio medo, de que a segurança que teimava em oferecer-lhe traía a vontade de segurança dela própria. Houvera assim, para lá da animosidade e da tensão latente, uma espécie de cumplicidade tácita que as levava a procurar apoio uma na outra, refuginado-se na casa contra o mundo que começava para além da porta.” (p.26)

El miedo es la causa por la que nadie se decide al cambio, ya sea por el miedo a perder su posición de poder- como es el caso de los hombres- o por la angustia del cambio y el pánico al enfrentamiento- como les ocurre a las mujeres resignadas a la inmovilidad doméstica. Por ese mismo miedo la mujer elige la inmovilidad y el silencio.

6.3. *La palabra sola.*

Muchos protagonistas de Maria Judite de Carvalho son el único personaje *físicamente presente* en la historia. La ausencia de otros personajes anula la posibilidad de un interlocutor, lo que limita el relato a una narración sin diálogo. El protagonista ni siquiera tiene voz en la narración.

En otros relatos la presencia de diálogos es mínima. Su aparición supone más una negación del protagonista- que no logra llegar hacia nadie con sus palabras- que un encuentro real. “Vínculo precário”⁴¹⁷ es un ejemplo de cuento con un solo protagonista. El único diálogo abierto en el relato se cierra inmediatamente después de que intervenga la protagonista, quien pregunta a su amante por un amigo en tratamiento psiquiátrico. Un diálogo abrupto de dos únicas líneas que refleja la imposibilidad de comunicación:

“- O teu amigo? Aquele...

Nunca mais o vi.- E punto final.” (p. 92)

La protagonista apenas habla con su amante porque supone que si le cede todo el espacio y atención podrá retrasar el momento del abandono:

“Problema era saber se ele não a deixaria um dia a ela. Por isso ouvia sempre atentamente os seus pequenos problemas, por isso só lhe falava muito por alto dos seus, acompanhando-os sempre com um sorriso que lhes retirava quase toda a importância.” (p. 91)

El hecho de que elija anularse voluntariamente y decida entregarse al silencio para que solo exista la palabra de él evidencia hasta qué punto necesita una presencia en su vida, aunque ello implique su propia desaparición y la imposibilidad de una relación significativa basada en el diálogo y en el conocimiento mutuo.

Otra anécdota relatada en el cuento viene también a reflejar los efectos de una existencia sin diálogo. En un momento en que observa a su patrón y cree identificarlo

⁴¹⁷ Maria Judite de Carvalho, “Vínculo Precário”, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, pp. 87-94.

con un personaje de algún libro, la protagonista reflexiona sobre la facilidad para intercambiar y confundir personas de ficción con personas reales: “Li de mais e vivi de menos- pensou. Misturo pessoas vivas e pessoas mortas com personagens de ficção, que cansaço.” (p. 92). Es muy significativa esta *mezcla* de personas vivas, muertas y literarias. Su confusión delata la falta de vida que siente la protagonista, la ausencia de vivencias y relaciones que le permita percibir alguna presencia real. El silencio engulle todas las formas, erosiona los contornos, termina por igualarlo- anularlo- todo.

Las preguntas retóricas, un tipo de silencio hecho con las palabras, como señalaba Emma Sepúlveda-Pulvirenti⁴¹⁸, muy frecuentes en los relatos de Maria Judite de Carvalho, elevan la angustia y desorientación existencial de los personajes a un escenario vacío. La certeza de que la respuesta no llegará nunca convierte la pregunta en casi una negación del protagonista, una forma de cerrarse a sí mismo la continuidad de su existencia. En el relato “Vínculo Precário” todas las preguntas plantean lo mismo, el momento en el que finalmente se termine de cerrar el vacío:

- Exigia-se tenacidade e vontade de vencer, mas vencer o quê? (p.88)
- Porque, na sua idade, onde ia arranjar outro emprego? (p. 88)
- O comboio de Ana Karenine, o mar (ou seria um rio?) de Virginia Woolf. Mas tudo era demasiado difícil, arriscado. E se falhasse? (p.89)
- Ainda hoje tinha medo da noite e da solidão. E da morte natural (em que circunstâncias?) e da vida. (pp. 89-90)
- Companhia de quem? (p. 90)
- Mais tarde ou mais cedo... Era uma hipótese lógica. Por que havia de não lhe acontecer? (p.91)

Al final del relato, todas las preguntas se condensan: “Às vezes perguntava a si própria o porquê do seu corpo, da sua casa, do seu modo de ser, o porquê de estar neste mundo à espera de coisa nenhuma.” La conclusión es la misma respuesta para

⁴¹⁸ Cfr. nota 101.

todas sus preguntas, la misma nada de la que está hecha su existencia sin palabras. Ese vínculo tan precario que mantiene con la vida, a pesar de todo.

El relato “Sentido único” también es un ejemplo de cuento con un solo personaje. La protagonista no escucha más que las voces diluidas de la memoria: “A mãe costumava dizer-lhe aquilo. Que se acalmasse, que respirasse bem fundo. E Alberto, e Júlia... Mas as vozes chegavam-lhe de súbito confusas, não conseguia ouvi-las. Que lhe diziam, melhor, que lhe tinham dito?”⁴¹⁹ El otro es una imagen cada vez más difusa y lejana, las palabras ajenas se diluyen en la memoria, todos los interlocutores desaparecen.

La interiorización constante de la palabra se debe en algunos casos no a la ausencia física de un interlocutor, sino a la falta de un interlocutor adecuado. Muchos personajes no llegan a formular su palabra porque saben que no será comprendida. El personaje que mejor representa esta palabra sola es el protagonista de “A vida e o sonho”⁴²⁰, de Maria Judite de Carvalho. El título ya presenta los dos extremos en los que se moverá el protagonista: la vida, a la que se encomienda la identidad forjada desde el exterior- “Nós não nos fazemos, somos construídos pelas circunstâncias” (p.73)- y la identidad del interior, solo proyectada en los sueños anhelados. La palabra interiorizada pertenece a este último dominio, el del deseo irrealizado y los proyectos que nunca se alcanzarán porque Adérito, el protagonista, era “um homem metódico, com sonhos impossíveis mas nenhuma ambições.” (p. 74). Un deseo sin ambición que le lleva a vivir desde fuera su sueño de viajar. Cada domingo se separa de su mujer, a quien siente como una interlocutora imposible para confiarle sus sueños, y se dedica a pasear por aeropuertos y embarcaderos:

“Se mentia era só por sentir que a mulher compreendia mais facilmente as mentiras que ele lhe dizia do que as verdades que pudesse dizer-lhe. Não conseguia imaginar- e muitas vezes tinha pensado nisso- qual seria a reacção

⁴¹⁹ Maria Judite de Carvalho, “Sentido único”, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, pp.108.

⁴²⁰ Maria Judite de Carvalho, “A vida e o sonho”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, 71-79.

dela se lhe disesse onde passava, há quantos anos, as tardes de domingo.”
(p.75)

Tampoco su compañero de trabajo entiende su afición a visitar estos lugares para ver partir a los demás. Para Adérito, la liturgia de cada despedida es el necesario enfrentamiento de su fracaso. En cada avión o barco que parte, el protagonista despide su sueño, acepta su disolución. Asiste a una despedida semanal, la parte de sí mismo que nunca existirá:

“Às vezes deixava-se ficar até o barco desaparecer. Experimentava uma espécie de angústia, qualquer coisa como se alguém muito querido se tivesse ido embora para sempre. Mas não era bem isso. O que ele sentia era uma grande dor por essa pessoa, ele próprio, ter ficado.” (p. 76)

Él no existe sino en los lugares donde debían partir sus sueños. Su vida sin movimiento lo anula y esos momentos de proximidad al sueño, frente a la gente que viaja, los verdaderos hombre- “Homens com caras de aventura. Homens” (p.76)- son los “mais felizes, os mais cheios, os mais completos da sua existência sem vida. Era tudo e não era nada ao mesmo tempo.” (p.75)

La entrega final al silencio, el hecho de rezachar un puesto de trabajo que le permitiría viajar y cambiar de lugar, esconde las mismas razones que llevan a la protagonista del cuento “Sentido único” a no poder disfrutar del dinero que acaba de ganar en la lotería: el sueño llega demasiado tarde, cuando la vida ya está agotada, cuando “já não saberia viver um sonho” (pp- 78-79), después de que los años “tinhnam passado quase sem ele dar por que passavam, cheios de dias longos, todos iguais, sem interesse.” (p. 74). Por ese motivo, una vez más, no le dice nada a su mujer. El protagonista sabe que no podría entenderlo: “Também não falou daquilo à mulher porque ela não saberia compreender a resolução que tinha tomado.” (p. 78)

La renuncia tiene mucho que ver con lo que Le Breton denomina “la tentación de desaparecer de sí.” Esta necesidad de austentarse de la realidad responde a la dificultad para *estar* y para *ser* en las sociedades modernas. Se trata de individuos que buscan una forma de reducir la vida a un espacio mínimo, adonde no llegue el daño:

“Ya no quieren comunicarse, ni intercambiar, ni proyectarse en el tiempo, ni siquiera participar en el presente; no desean nada, ni tienen nada que decir. Prefieren ver el mundo desde la otra orilla.

La desaparición puede ser una abrasión de los significados que mantienen al individuo en el mundo, una breve experiencia de desposesión.”⁴²¹

Le Breton indaga en las diferentes maneras para “dejar de ser una persona”, “aprender a ser nadie”, distintas formas de anulación que ensaya el individuo que prefiere ausentarse por sí mismo antes que la inadaptación y la sociedad lo expulsen. Por ello buscan una forma mínima de permanecer sin ser una presencia. No se trata de un ejercicio de autonomía y de libertad, sino la forma de escapar al tejido social cuando se asume la incapacidad de adaptarse a él, algo que sucede cuando el individuo siente no tener recursos suficientes para responder a una sociedad cada vez más exigente y demandante:

“El individuo que carece de recursos internos sólidos para adaptarse a los acontecimientos y dotarlos de valor y sentido, que no tiene suficiente confianza en sí mismo, se siente tanto más vulnerable y debe sostenerse por sí solo, ya que su comunidad no lo va a hacer.”⁴²²

Ese esfuerzo que debe realizar por sí mismo no será suficiente. Sin la presencia cercana del otro- que no deja de representar esa sociedad que demanda construirse a imagen y semejanza de su naturaleza cambiante, veloz y competitiva- el individuo no llega a demandar la ayuda necesaria para lograr la adaptación. Su esfuerzo, y también su fracaso, pasan desapercibidos. La sociedad que no ha sido capaz de integrarlo permite su disolución desde su propia incapacidad para reconocer y atender al individuo que naufraga. Maria Judite de Carvalho despliega en su narrativa un universo de seres inadaptados para que su silencio sea, al menos, conocido por el lector. Sus relatos están protagonizados por seres invisibles, sin huellas dactilares, como afirma alguno de sus personajes, incapaces de dejar un rastro de su existencia, un signo

⁴²¹ David Le Breton, *Desaparecer de sí*, Madrid, Siruela, 2016, p. 17.

⁴²² Op. cit., p. 11.

visible de vida, para poder ser reconocidos. La autora comprendió el peso asfixiante de la sociedad moderna sobre el individuo, la extraordinaria capacidad para reducir su presencia hasta la anulación.

La ausencia del otro explica también el vaciamiento de la palabra. Antes las palabras lo contenían todo, eran un lugar. Existían y era posible llegar a ellas, habitarlas y comunicarse desde su interior. Pero la ausencia vacía la vida y el contenido de cualquier palabra, porque en la ausencia ya no sirve de nada nombrar. Las palabras quedan entonces reducidas a un objeto inútil e inservible, una torpe imitación de lo que antes creaban. Las palabras son ahora una falsificación, sustituto imposible de lo que se ha perdido. Teolinda Gersão explica el lento proceso de devaluación de la palabra en este certero pasaje de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*:

“Tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as coissas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia mais o lugar de coisa alguma. A terra era um espaço deserto e silencioso, de onde todas as coisas se tinham ausentado. E então lentamente as palavras tinham começado elas próprias a transformar-se em coisas, mas era uma função que cumpriam mal, imitando a água, sem jamais ser água, imitando o espelho sem jamais ser espelho, imitando o mar sem jamais ser o mar. O que existia era apenas uma ridícula contrafacção do mundo, um enorme deserto de palavras falsas, e então ela começou a lutar contra as palavras falsas e deixou correr a sua própria voz-“
(pp. 15-16)

Hay además, otro silencio añadido a la mudez de la palabra deshabitada por la ausencia. El evidente trasfondo político de la obra plantea el silencio impuesto por la dictadura salazarista.⁴²³ La figura del dictador, también él silenciado en las siglas O.S. –

⁴²³ En su novela *Entre dos silencis*, Aurora Bertrana retrata estos dos silencios- el del ausente y el de aquel que está siendo silenciado en vida- que sufren las mujeres de un pequeño pueblo de Sur Francia durante la ocupación alemana. Tras haber sido ejecutados todos los hombres del pueblo, las mujeres son obligadas a convivir con los asesinos, que ocupan sus casas: “Els seus germans, el seu promès, ja no eren per ella més que fantasmes sense força. Quedaven tan lluny, tan esborrats... Entre

Oliveira Salazar-, aparece tras ese otro silencio de la represión, capaz no sólo de detener la palabra, sino también la vida de todos los que se someten al miedo. Un silencio que hace retroceder el tiempo:

“(...) a mão de O.S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaza do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta, as pessoas dormiam de olhos abertos, atravessando o tempo sem tocar-lhe, cumprindo automaticamente o dia-a-dia, repetitivas, sombras, gastando a vida em exercícios de resignação e obediência.” (p. 66)

Frente a él, la protagonista se posiciona con lo único que le queda tras la muerte de sus seres queridos. Enmudecida por el dolor, le queda al menos la voluntad de ser una voz, rota y disminuida, pero aún con la suficiente fuerza para expresar su rechazo, para evitar ser completamente anulada. La protagonista muestra su deseo de que su silencio no sea impuesto, sino propio⁴²⁴:

“dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio, levantar uma voz frágil, absurda, confusa, mas uma voz, contra o mundo informe do caos e do silêncio, a voz como revolta, não poderiam calar a sua voz,

els vius i els morts s'alça una muralla. Impossible parlar-hi. Una muralla entre dos silencis.” Aurora Bertrana, *Entre dos silencis*, Barcelona, Club Editor, 1988, p.p. 259-260. Isabel Marcillas explica este doble enmudecimiento enmarcado en la pérdida traumática y la opresión: “Després de la mort dels homes, Hernam-Etobon es transforma en un poble silenciós. El silenci, com en altres processos traumàtics, es presenta com a símbol d'opressió i de mort, però també d'incapacitat verbalitzadora. Fins i tot el campanar ha emmudit i els habitants del llogaret se senten presos d'un silenci governat per l'omnipresència dels fantasmes dels afusellats i pel control dels ocupants.” Isabel Marcillas Piquer, “Violència i repressió política en *Entre dos silencis* (1958), d'Aurora Bertrana”, *Journal of Catalan Studies*, 2014, pp. 23-43.

⁴²⁴ Breton afirma que “Las disidencias menos localizables y más corrientes son silenciosas”. En el interior el individuo comienza su lucha porque sabe que allí no llegará la fuerza opresora. Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 94.

se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e de partir.” (p. 16)

Las palabras se desdobl原因 para representar dos voces muy distintas, las del opresor y las del oprimido.⁴²⁵ Las palabras falsas tienen la capacidad de penetrar todos los espacios para ocupar y desplazar el lugar de la palabra propia. La palabra del opresor silencia todas las voces para ser la única palabra audible:

“mas as palavras falsas começaram súbitamente a entrar e sentaram-se outra vez em volta, nas cadeiras. Hirtas, quietas, atentas, vigilantes, cortando a sua voz, para que ela não quebrasse o silêncio, e então estava deitada na cama, imobilizada, o corpo amarrado pelas palavras que a olhavam com seus olhos fixos, seguindo-a para todos os lugares se ela tentasse fugir, seguindo-até mesmo um espaço imaginado, dentro de si própria” (pp. 16-17)

Si la represión se identifica con el silencio, el tiempo anterior a la dictadura es un espacio marcado por la palabra. Bastaba nombrar y la vida comenzaba. Una breve escena familiar evoca el momento en el que la vida latía, el movimiento y las palabras rodaban, nada se detenía, frente a la inmovilidad y el silencio que impone la dictadura:

“- mas já ele o apanha no ar e o senta, vitorioso, sobre os ombros, riem ambos, em triunfo, numa enorme cumplicidade sem palavras- (viriam depois, as palavras: folha, vento, céu, árvore, bicho, terra, pássaro, sol, corpo, fogo, luz, as palavras perfeitas, ainda iguais às coisas, cabendo em sua mão), riem ambos, correndo, cavalgando, as grandes mãos doces do homem pegando na criança e de novo pousando-a na relva, e agora de mãos dadas, andando, uma pequena família crescendo como um tronco, um ramo de árvore, o milagre de um corpo, abrindo à luz.” (p. 72)

⁴²⁵ Esta oposición entre la palabra del represor y la del oprimido se representa constantemente en la imagen del mar: “Por detrás dessa voz, a voz do mar: cala-te, cala-te, não fales, não grites, disse o mar, tapa com as mãos a tua boca, sufoca o choro, ou se não puderes de modo algum calar-te, deita-te de bruços e enterra no chão a tua voz, mas faz uma cova bem funda, para que a tua voz não se ouça nunca, escuta em vez da tua voz a minha voz, eu te ensino a resignação e a música dolente da tristeza” (p. 109)

La dictadura, en cambio, logra silenciar al individuo porque le arranca su identidad, apaga su interior, consigue, poco a poco, anular cualquier potencia, hasta convertirlo en un objeto, un ser sin voluntad ni conciencia de sí mismo:

“- mas entretanto outros ficavam de pé, dias e noites a fio, com os olhos e os braços abertos diante de uma lâmpada acesa, cambaleando, ébrios de cansaço, perdendo durante segundos a consciência até que uma pancada mais forte de novo os despertava, e as perguntas ressoavam em seus ouvidos, sempre as mesmas, num son distorcido, confuso, como se estivesse ao mesmo tempo perto e longe, o pavor de perder a identidade, de não serem nunca mais eles mesmos, de se transformarem em objectos, manipulados, perdidos, porque era apenas uma questão de grau, para além de um certo limite eles não poderiam resistir mais, e transformar-se-iam noutra coisa” (p. 74)

La imposición del silencio no se detiene solo en el individuo, busca cualquier idea para anularla, en lucha permanente contra la palabra. La censura se vierte sobre la palabra para actuar en ella como un cortafuegos del pensamiento y de la acción. Las palabras son semilla, anticipan el fulgor en la conciencia que imparte la claridad necesaria para ser y actuar en el mundo. La palabra es el principio del hombre. Por ello es necesario malograrla desde la raíz. El espacio público se inunda de un silencio oficial para reprimir al hombre:

“Cortem todas as palavras suspeitas, ordenavam. Eles hesitavam, porque tudo lhes parecia suspeito, e não sabiam por onde começar. No início tinham riscado da língua as palavras proibidas, liberdade amor esperança subversão beijo sexo povo, milhares de palavras proibidas, cuja lista publicaram em todos os jornais, afixaram em todos os lugares, à porta das escolas, repartições, igrejas.”

Sin embargo, la censura de la palabra se salva precisamente con la palabra. Una palabra silenciada se refugia en otra, las palabras se superponen para nombrarse mutuamente. La prohibición crea una palabra que se multiplica, palabra-hidra que se duplica en cada escisión. De este modo, el lenguaje censurado, lejos de disminuirse, incrementa sus maneras de decir:

“Mas eles encontravam sempre outras palavras para substituir as proibidas, e todos os dias as mudavam, assim em vez de liberdade poderiam dizer céu ou vento ou asa o pássaro ou rio ou barco, ou ainda mil outras, e assim não era possível trabalhar, queixavam-se, sabotavam todo o controle e toda a norma, em breve não haveria mais palavras disponíveis para dizer coisa alguma. Cortem todas as palavras rio, diziam-lhes e eles precipitavam-se sobre o papel, com os lápis afiados, mas amanhã eram já outras, cortem todas as palavras barco, diziam-lhes, e eles corriam outra vez sobre o papel (malditos, malditos, proibam-nos para sempre de falar, arranquem-lhes a língua, o sexo, as mãos, a cabeça), cortem todas as palavras sol” (p. 82)

La censura fracasa porque no puede detener el movimiento de la palabra, en constante transformación. El silencio no tiene la misma facilidad para mutar, solo puede envolverse en la realidad que cubre, preso a su fijeza informe. Por eso el poder recurre a la violencia y a la muerte, única forma de extirpar la vida en movimiento:

“mas eles ousavam sempre, desafiando-os, desesperando-os, saíam exaustos de manhã apagando as lâmpadas, cobertos de suor e com os lápis gastos, porque não era possível lutar contra eles, lutar contra as palavras, riscá-las, quebrá-las, anulá-las, elas transformavam-se noutras, renasciam sempre, outra vez, em labaredas” (p. 83)

La enumeración- un recurso recurrente en la novela- busca la afirmación de la palabra, la prueba de que, a pesar de las fuerzas contrarias, puede extenderse e imponerse sobre el silencio. Aunque el diálogo no pueda darse- siempre falta un interlocutor- la enumeración de palabras es un ejercicio de liberación. En el nombrar se realiza el acto de la palabra, suficiente para afirmar la acción, la existencia. En el silencio absoluto que se impone, nombrar es una resistencia:

“de repente seu corpo emergia da bruma e era livre, e com ele todas as palavras se soltavam, abriam suas asas luminosas e levavam-na consigo para outras direções multiplicadas, lábios, braços, subida, grito, e de novo o ponto de partida, o secreto ponto onde recomeça o voo, cavalo alado sobre paia, sobre areia, verde campo sem margem, as crinas no vento, a cabeça no vento, o corpo tremendo de pressa e de alegria, até ao último grau do cansaço- as palavras que o teu amor deixa no meu corpo, faz nascer em meu corpo, estavam talvez lá já

muito antes, mas sem forma, dormindo, e de súbito é o amor que as solta e a cidade é um pássaro, um cântico, um grito” (p. 101)

La novela *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, configura un extenso monólogo en el que el protagonista se dirige a un antiguo amor perdido. En toda la novela se concentran las palabras que el protagonista no supo dirigir a Cecília cuando estuvieron juntos. Y es ahora, en la muerte de Cecília, ahora que no puede recibirlas, cuando Paulo hace su entrega. La novela es, por tanto, un extenso discurso sin oyente, un regreso a una Ítaca vacía, transfigurada en la ciudad de Lisboa. La propia ciudad de Lisboa- “uma cidade real criada pela personagem de um livro” (p. 34)- parte, desde su origen, de una identidad literaria, lo que permite, también en la novela, establecer diferentes paralelismos literarios.

La identificación con los personajes homéricos es inmediata. Nausica representa la entrega incondicional y Ulises el abandono inexorable. Desde este referente literario, Paulo explica las razones de su existencia errática, siempre en el umbral del abandono:

“Nu e naufragado, pensei depois. Já tinha vivido tantas histórias de amor e deixado tantas coisas quebradas para trás. Havia sempre em mim uma insatisfação, uma errância, uma deriva. Era a minha forma de ser, e não podia mudá-la. Mas isso não te disse, e tu não sabias.” (p. 24)

Cecília, como Nausica, se encuentra inesperadamente con un hombre perdido y se enamora de forma inmediata de él. Cecília se vacía completamente sobre Paulo, para dejar que él lo ocupe todo, pese a sus advertencias:

“Eu era a música interior nos teus ouvidos, o sopro na tua boca. Falavas de mim porque era de mim que estavas cheia. Estavas grávida de mim, verifiquei com espanto. Se continuasses a amar-me desse modo, eu nasceria.

Assustei-me ao ouvir-te e preveni-te:

Não esperes grande coisa de mim, Cecília. Sou um homem errante, ou, se preferires, errático. Estou apenas de passagem. Sou mais velho do que tu e descobri por experiência que o amor não dura.” (p.27)

A causa de esta entrega absoluta, Ulises impedirá la felicidad de aquellos que lo aman. Los personajes homéricos existen solo en relación a Ulises. Su ausencia implica una vida anulada para el resto, convertidos únicamente en espera:

“A ausência de Ulisses roubou a vida a Penélope (na versão fiel). Mas também roubou a vida a Telémaco, que nunca teve espaço para crescer e tornar-se adulto. Ulisses ocupou todo o espaço, só ele existiu, mesmo na ausência.” (p. 40)

El problema es desde el principio la completa ocupación del espacio por parte de Paulo, una apropiación que obliga a Cecília a desplazarse fuera de él. En realidad, Paulo ha sido siempre el único interlocutor, Cecília ha vivido contornando un espacio que no podía acogerla. Ulises es el gran ausente, el que apaga el espacio en cada abandono. Nausica, Penélope, Cecília, víctimas de Ulises y del vacío.

Otro personaje literario termina de explicar el amor imposible de los protagonistas. La identidad inacabada de Fernando Pessoa expone al hombre que no puede amar porque no puede existir ni siquiera para sí mismo. Siempre desarraigado, Pessoa simboliza la melancolía que envuelve la identidad portuguesa, una vocación para la tristeza con la que se identifica Paulo:

“O outro lado. A melancolia, o spleen, o gume da faca, a chuva oblíqua que nunca vai deixar de cair, num país cheio de sol (...) O spleen, a neurose, a melancolia. Ser ou não ser, numa versão mansa, à beira deste rio. Pessoa foi pouco o nada em vida, o seu baú de sonhos ajuda-nos a encher o vazio, ou a ausência dos nossos. Estamos viciados como ele na embriaguês do que não foi, não tomou forma, não passou de esboço, de coisa inacabada, mas poderia ter sido todas as coisas do mundo. Pessoa é um baú inesgotável porque a nossa melancolia nos faz cair lá dentro e não achar saída. A poesia mortal, o gume da faca que revolvemos na carne. A ferida que não sara. A palavra.

A hesitação da palavra.” (p. 29)

El silencio de Paulo no nace solo de su abandono. Paulo vivió una infancia de espacios reducidos, asfixiantes, lleno de culpa por creer ser la causa del

distanciamiento de sus padres. Su padre, una figura represora, los destierra a un silencio doméstico:

“Começaram a desentender-se e eu tinha a sensação de ser culpado.

Até que ela começou a refugiar-se em pequenas tarefas que exigiam concentração e silêncio, enquanto o meu pai se sentava a ler o jornal, igualmente em silêncio.” (p. 77)

La madre termina refugiándose en la pintura, lo que abre un espacio a la creatividad y a la expresión personal: “A ideia que guardo é a da casa como um espaço dividido, o espaço ameaçador do meu pai e o mundo aventureiro e secreto da minha mãe.” (p. 79). La apertura del espacio es absoluta: “Então tudo começava a ser possível: bastava eu querer e uma coisa aparecia: o sol, um pássaro, uma árvore, uma folha de erva.” (p. 79) La pintura dibuja universos subterráneos, consigue que la mirada atraviese todas las superficies, porque el lienzo enseña a contener todos los mundos en un único espacio:

“O sótão tinha dentro o rio, e o rio tinha dentro o mar. O rio com o mar lá dentro era uma parede que deixara de haver, que se tinha diluído, ou tornado transparente como água. O sótão só tinha três paredes, a outra parede era o rio e o mar.” (p. 80)

La ventana que abre la pintura es la única forma de escapar “de um homem histérico, irascível, incapaz de amar” (p. 84) y que ejerce una gran violencia en su familia, al descargar en ella toda su frustración y rabia. La anulación sobre la madre es completa:

“E ela duvidava da sua capacidade, do seu talento, do mesmo modo que duvidava da sua beleza, da sua força, da possibilidade de ser amada algum dia (...) Inconscientemente fechou-se cada vez mais sobre si própria e procurou uma saída no fundo dos quadros que pintava.” (p. 95)

En la reducida existencia de su madre, Paulo aprende el silencio. Su madre plasma en el lenguaje mudo de la pintura lo que no puede expresar en la palabra: “Verifiquei, nos últimos tempos que vivi em casa, que por vezes ela desenhava espaços pequenos, linhas apertadas, perspectivas erráticas que pareciam deslizar para um

ponto de fuga” (p. 95). Este silencio inicial termina por apresar a su madre, en la mudez completa del alzhéimer, un silenciamento progresivo que Paulo no sabe percibir al principio:

“É verdade que notei, antes de deixar Lisboa, que ela se tinha tornado mais silenciosa, mais recolhida em si mesma e indiferente ao que a cercava. Não manifestava opiniões e parecia não ter vontade própria. Mas alguma vez lhe tinham consentido que a tivesse? (...) Enviava à minha mãe cartas breves com notícias, e em troca recebia desenhos, em envelopes com a letra infantil de Alberta. Comecei por estranhar, mas achei que os desenhos sempre tinham sido um modo privilegiado de comunicação entre nós. Se não escrevia era porque não havia nada a dizer, a sua vida continuava igual.” (p. 96).

La vida de su madre termina en el mismo blanco y ante la misma pared que siempre habían cercado su vida: “Da parede, que era agora o seu horizonte. Como uma tela branca, a tela diante da qual se tinha sentado tantas vezes. Muitas vidas atrás” (p. 101). Tras la muerte de su madre, Paulo descubre que nunca abandonó la pintura, y que vendía, a escondidas, su trabajo para dejarle a él todo el dinero. Paulo intenta recuperar todas las obras que puede- “os desenhos sempre tinham sido um modo privilegiado de comunicação entre nós” (p. 96). En las pinturas de su madre, Paulo siempre intuía otra realidad, oculta tras la imagen: “Instintivamente, ela conseguira fazer pintura: as coisas eram mais do que elas próprias, mais do que flores e objectos. A sua ordem escondia uma desordem, havia outras dimensões para além da superfície.” (p. 90). Estas líneas conectarían con la reflexión inicial que el protagonista realiza acerca de las poéticas del arte y de la literatura, al principio de la novela. En ella Paulo se interroga sobre la naturaleza de los dos discursos. Sobre el plástico, Paulo se cuestiona:

“até que ponto a arte contemporânea conseguia impor-se por si mesma, como objecto plástico, ou precisava de palavras como suporte? Isto é, até que ponto a arte se convertera em pretexto para um exercício fascinante de hermenêutica, que de algum modo ocupava uma parte do seu espaço?” (p. 21)

A partir de esta primera reflexión, puede afirmarse que el cuadro no excluye la aparición de la palabra: “Era fácil dizer que a verdadeira obra plástica não precisava de

palavras, que seriam sempre redundantes porque o que nela havia de essencial não era verbalizável, pertencia a outro campo, visual.” Sin embargo, Paulo no está de acuerdo, al considerar que la pintura es el comienzo de una palabra que se prolonga a partir de lo que empieza exponiendo el cuadro:

“por vezes as artes plásticas valiam não tanto por si mesmas mas pelo que suscitavam, e só podia ser traduzido em palavras: curiosamente o que sobre elas se dizia e escrevia podia ser muito mais interessante do que elas mesmas. Tornavam-se de algum modo veículo para outra coisa, que ficava para além de elas.” (p.22)

Este diálogo abierto entre distintos tipos de discursos resulta esencial para entender la importancia de la reflexión metaliteraria en la obra de Gersão, Llansol y Barreno. La búsqueda de nuevos espacios textuales, indispensable para la acogida de un elemento tan complejo como el silencio- necesita esta continua apertura:

“E por outro lado, também a literatura- o campo da palavra- se alargava e invadia outros domínios, procurava novas formas de se tornar visível, parecia já não lhe bastar o mundo confinado e silencioso do livro. Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, dar a ver, partilhar, experimentar, tornar visível.” (p. 22).

La búsqueda de un diálogo artístico multidisciplinar contrasta con las dificultades del protagonista para la comunicación personal, desde la difícil infancia que vivió entre un padre tiránico y una madre totalmente anulada. En el relato de su niñez Paulo nunca ha tenido alguien que le escuchara. Se dirige ahora a una Cecília ausente, a la que explica demasiado tarde las causas de su silencio: “Mas falei-te de tudo isso muito vagamente, Cecília. E houve coisas que nunca te contei. Sempre teve pudor de certos factos. E ainda maior pudor dos sentimentos.” (p. 102). Esa huida de la palabra se instaló también en la convivencia de los protagonistas, durante todo el tiempo que estuvieron juntos:

“Leve como um gato. E silenciosa. Assim era a tua presença-ausência, quando ficavas em casa e eu trabalhava. Estavas dentro de mim e à minha volta. Suave como um animal macio, que pertence ao lugar mas não o invade. Sabias

desaparecer, e eras tão cuidadosa e sensível que eu podia absolutamente confiar em ti (...) Éramos felizes, achávamos, sem palavras. Queríamos continuar assim” (pp. 114-115.)

En el momento en que su separación va a hacerse definitiva, ninguno es capaz de hablar. El dolor vuelve a ser la mordaza. Cuando Cecília comunica su embarazo- logrado por su decisión callada de dejar de tomar anticonceptivos- recibe los golpes de Paulo, quien rechaza violentamente la noticia de una paternidad no deseada. Cecília cae por las escaleras a causa de los golpes. De camino al hospital y durante toda la estancia allí, el silencio muestra el fin de la comunicación entre ellos:

“Tinhas os olhos fechados e não disseste uma única palavra, como se tivesses desmaiado. Eu chorava sem som, falava sem som, como se nada daquilo fosse real e não pudesse estar a acontecer (...) Nunca dizias nada, quando eu falava. Mas em geral também eu não dizia nada, porque não havia nada para dizer naquela altura.” (pp. 136-138)

Finalmente, Cecília se marcha. Paulo rechaza este abandono, sale en su búsqueda, pero la determinación de Cecília es definitiva. A pesar de haberla perdido, Paulo no deja de hablar con ella. Es en su ausencia cuando las palabras comienzan a brotar: “E durante todo esse tempo não parava, mentalmente, de falar contigo” (p. 146). Este aplazamiento de la palabra ha sido constante en el protagonista. Paulo recuerda de nuevo su infancia, junto a su madre, con quien compartía el silencio de la palabra asfixiada: “A minha mãe quase nunca falava. Mas algumas vezes defendeu-me contra ti, o que só piorou as coisas. Eu calava-me também, guardava as palavras dentro de mim, para dizer-tas mais tarde.” (p. 149)

Con el abandono de Cecília, las identidades se cambian. Ulises queda en una Ítaca vacía, con la certeza de saber que Penélope no va a regresar:

“Tinhas partido e era eu que ficava em casa, à tua espera. Como Penélope, era eu que te esperava, que mantinha a esperança. Contra o mais elementar senso comum. Mas um dia, ao contrário dela, deixei de esperar. Percebi que não voltarias, que ninguém volta, que o regresso não é possível: nunca ninguém se banha duas vezes na mesma água de um rio” (p. 152).

“Ao contrário de Penélope”, Paulo no asume la espera porque entiende que, incluso si regresan, el tiempo habrá destruido aquello que fueron: “Percebi que, se voltasses, eu ficaria sentado à tua frente em silêncio e não poderia comunicar contigo: haveria entre nós a barreira do tempo.” (p. 153). Paulo no vive en una Ítaca inmutable donde el tiempo se detiene para ofrecerse intacta a Ulises. El tiempo de la ruptura inicia cronologías diferentes que luego no podrán coincidir en el punto en el que fueron separadas. Paulo llega a Ítaca para descubrir que allí no hay nadie.⁴²⁶ Claudio Magris reseña algunos ejemplos literarios que describen una “odisea rectilínea sin fin y sin retorno”, para describir el camino del sujeto en la literatura moderna:

“Quizás nuestra odisea sea hoy otra, es el eterno nomadismo del personaje de Musil que se mueve siempre hacia nuevas constelaciones e interpretaciones del ser, se lanza y se proyecta hacia delante mutando su fisonomía y su naturaleza, sin dejar hijos ni herederos a sus espaldas. En lugar de la gran ley unitaria sometida a los fragmentos de Novalis y a los accidentes fortuitos de Joyce, que de esa ley reciben sentido y orden, prolifera hoy una multiplicidad realmente centrífuga de sujetos libres e inconexos, salvajemente autónomos de cualquier jerarquía y destinados a anularse recíprocamente en la contraposición de sus energías, desconocedoras de represión pero también de significado.

La gran odisea del espíritu de Novalis nos es lejana, pero dolorosamente lejana; Kafka, que sabía que también él pertenecía a una odisea sin Ítaca, era infeliz por ello, y probablemente habría sido feliz de haber podido encontrar la flor azul como Enrique de Ofterdingen, de haber podido dormirse en el lecho de Bloom, de haber sido acogido en el Castillo.”⁴²⁷

⁴²⁶ El magnífico poema “Ítaca no existe”, de Amalia Iglesias Serna, describe Ítaca como un lugar de ausencias donde el propio Ulises no podrá encontrarse jamás: “Sobre la cal de esta pared escribo un verso: / *He regresado y nada me esperaba.* / Quizá se vuelve como a la patria o al padre / con un algo de herida / y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos / espejos. / Quizá se vuelve tarde, / se vuelve ya sin tiempo. / Desde el suelo/ una muñeca muerta me contempla, /- una muñeca serenamente muerta-/ Me alejo/ con la desagradable sensación de haber profanado/ una tumba.” Amalia Iglesias Serna, “Ítaca no existe”, *Un lugar para el fuego*, Madrid, Rialp, 1985, p. 36.

⁴²⁷ Claudio Magris, *Ítaca y más allá*, Madrid, Huerga & Fierro, 1998, pp.74-75.

Esa constante mutación de fisonomías a las que se somete el sujeto en su odisea sin Ítaca, tal como expone Magris, consigue que el protagonista termine por asumir todas las identidades del relato homérico. Penélope rasgando su propio telar, Ulises sin Ítaca, en perpetua errancia, circundándose a sí mismo, sin acceso a su interior. Telémaco, sin la necesaria presencia de la figura paterna, en compañía de su madre, quien desteje su vida para poder hilar la de su hijo. Finalmente, Paulo se convierte también en Nausicaa, abandonada por alguien que no está dispuesto a renunciar a sí mismo por ella. El protagonista de Gersão se transfigura en todos los personajes sin llegar a encontrar su identidad en ninguno de ellos. Termina así en una identidad-isla, condenado a una existencia aislada e incomunicada. Al contrario de lo que afirman los versos de John Donne- “no man is an island/ entire of itself”, la identidad insular de Paulo es completa. La incomunicación- algo habitual en las novelas de Gersão-, se refleja en los personajes masculinos. El espacio doméstico de la novela ya distinguía estos dos lados opuestos, el mundo opresivo, sin diálogo del padre y el espacio abierto de la madre, iluminado por el arte, forma de comunicación infinita:

“A ideia que guardo é a da casa como um espaço dividido, o espaço ameaçador do meu pai e o mundo aventureiro e secreto da minha mãe. Passava-se de um para o outro através da escada: o sótão era um lugar ilimitado, como se boiasse no ar ou assentasse nas nuvens. A minha mãe estendia na mesa uma folha de papel e punha ao meu alcance lápis de cor, pincéis e tintas.

Então tudo começava a ser possível: bastava eu querer e uma coisa aparecia: o sol, um pássaro, uma árvore, uma folha de erva. Ela dizia sim, e sorria. Éramos cúmplices e partilhávamos um poder mágico, cada um desenhando numa folha de papel. Estávamos no centro do mundo, e ele obedecia. Fazíamos o sol subir no horizonte, púnhamos um carro na estrada, um moinho num monte, pessoas acenando das janelas. Tudo o que quiséssemos acontecia. Tudo.” (p.79)

Con la muerte de su madre, Paulo pierde a su gran interlocutora. Es interesante destacar la distinta elección que ambos personajes toman entre estas dos formas de diálogo esencial: la artística y la personal. Si Paulo se decanta por el arte en detrimento de las relaciones personales -“a criação é dura, profundamente egoísta”-(p.97)-, la

madre renuncia a él por su hijo. Sin embargo, la necesidad de comunicación y realización se mantiene en la mujer, ahogándose en un abandono forzoso y en el sentimiento de culpa:

“Fica aí quieto um instante, meu filho. Vou ali e já volto, não demoro nada.

Vou num pé e venho noutro, como dizem as pessoas crescidas, que é como quem diz, vou a voar e volto.

Nem vais notar a minha falta, vou como se não fosse e ficasse. Por isso não chores, não tenhas medo, não sintas a minha falta. Vou ali em dois segundos, fazer uma obra prima. E quando voltar já a trarei na mão e verás como ficou bonita.

Perdoa-me por te deixar um instante. Há uma coisa que brilha só para mim, ali adiante, vou colhê-la e volto, como se apanhasse uma flor. Para te dar. Tens uma mãe voadora, uma mãe mágica, que faz coisas incríveis, que depois te contarei.

Não quero deixar-te, mas agora tenho de ir apanhar aquela coisa que brilha e a qualquer momento vai desaparecer, como uma bola de sabão.

Não chores e deixa-me ir. Por favor não precisas de mim neste instante, não grites por mim logo agora. Não me obrigues a escolher entre ti e essa outra coisa, porque se me obrigares a escolherei a ela. Se não for apanhá-la morrerei. Então não terás mãe, eu estarei morta. Por isso não chores e deixa-me ir. Eu juro que vou voltar.” (pp. 118-119)

El tema de la mujer que renuncia a sí misma ya había aparecido en la obra de Gersão. En *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, la mujer encuentra en el arte una forma de identificación que sobrepasa sus propias fronteras, descubriendo realidades más allá del mundo inmediato:

“Tocar com as mãos a tela branca e ir levantando a pouco e pouco a superfície, descobrindo todas as coisas submersas, deixá-las vir suavemente a si, ajudá-las a atingir a sua própria identidade, o tom exacto, havia um tom exacto que ela procurara sempre, e também uma maior profundidade e transparência,

o rigor obsessivo da luz, o suave movimento dos volumes, que não existiam nunca em si próprios, mas apenas no equilíbrio das suas relações recíprocas, nas múltiplas constelações das suas formas-” (p. 74)

Sin embargo, la mujer que crea corre el riesgo de romper un orden que necesita mantenerse estable sin el riesgo del cambio. De nuevo, relacionado con la visión de la maternidad como una obligación, la mujer debe apartarse de la actividad intelectual. La mecánica de una labor manual y doméstica es indispensable para anular su potencia creadora:

(...) mas é evidente que é mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, é mesmo muito melhor que isso não aconteça, porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar, é para que as mulheres não pensem que se protege tanto a sagrada instituição do tricô” (p. 55)

La labor de costura, ya comentada en otros apartados, vuelve a imponer la imagen de una mujer entregada a la inmovilidad y al silencio, eterna Penélope que se deshace a sí misma en cada puntada.

ESPACIOS PARA EL SILENCIO.

7.1. *Imágenes del silencio.*

La imagen permite evocar sin nombrar la realidad que pretende ser llevada al texto. El silencio se presta especialmente a este tipo de construcción por su naturaleza indecible, difícilmente reducible a la palabra. El silencio se muestra como vacío, por ello requiere de una forma que, aunque no pueda nombrarlo pueda al menos evocarlo. El mismo problema enfrenta la escritura religiosa cuando quiere acercarse a la divinidad, tarea que se resuelve por la vía de la negación o de la atribución. Ramón Xirau hablaba también del lenguaje metafórico como un medio de llegar al indecible: “En la imagen vienen a unirse la conciencia y su objeto, lo ideal y lo real, la palabra y el acto”.⁴²⁸ La imagen se construye a partir de una atribución o de una proximidad. De esta forma el objeto, gracias a la analogía, puede llegar a desplazar la realidad que se quiere proyectar en él.

El silencio se reconstruye en espacios y objetos que representan un vacío. El relato “Tempo de mercês” comienza en el silencio de un espacio deshabitado, el andén, a pesar de que este representa, en un principio, un lugar de recepción constante: “O cais tinha o ar agresivo e melancólico das estações nocturnas onde mais ninguém desce; principalmente onde ninguém nos espera.”⁴²⁹ Los espacios vacíos se suceden en el relato: “E abriu o guarda-fato, vazio como un jazigo” (p. 14). La imagen del sepulcro intensifica su vínculo con el silencio por tratarse siempre de una tumba vacía: “Era como se tivesse entrado num jazigo de família- estava cheio de imagens téticas- um jazigo sem flores, sem lágrimas de ninguém”, (p. 27) Son imágenes de vacío que anuncian una nada aún mayor: “Quando abriu a porta não ouviu nada e teve uma sensação de casa vazia, como lá longe, dias antes. De casa morta. Um prenúncio de fim, em todo o caso.” (p. 103). La imagen de la casa como un sepulcro evoca doblemente el silencio. Por un lado el silencio es el del espacio doméstico,

⁴²⁸ Ramón Xirau, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1971, p 44.

⁴²⁹ Maria Judite de Carvalho, “Tempo de mercês”, *Tempo de mercês*, Lisboa, Seara Nova, 1973, p. 9.

desprovisto de vida. Ya vimos en el relato “Tanta gente, Mariana” cómo el sonido identifica la vida, siempre exterior y ajena al individuo, por lo que el silencio interior de la cada anuncia su vacío. El cuerpo inmóvil y silenciado del protagonista proyecta en el espacio doméstico su muerte interior. La casa se configura como un primer sepulcro exterior que anuncia la proximidad de la muerte. De esta forma la sucesión de imágenes sepulcrales no es sino la contigüidad del silencio de la vida entrando en el de la muerte.

También en “Tempo de Mercês” aparece el silencio como imagen del infierno, un espacio donde el individuo queda totalmente anulado. Natália está atrapada en una vida que no puede progresar, entre personas que no perciben su existencia. Desde esa soledad rodeada de gente describe su particular tormento, un infierno mudo donde la palabra no puede existir. La impotencia de la incomunicación es la desesperación de estar recluida en una palabra que no existe:

“No que eu acredito é num inferno sem diabos, se me faço compreender. Um inferno sem nada e sem ninguém. Sem inferno até. A solidão total e nós a batermos com a cabeça em paredes que não existem. A solidão pelos séculos dos séculos amém. A incomunicabilidade total. A recordação de palavras, de gestos, de imagens, e à nossa volta, nem palavras, nem gestos, nem imagens. É este o meu inferno.” (p. 100-101)

La imagen de la pared invisible ya había sido descrita por Alberta en el relato. Ese muro representa la incomunicación insalvable, el ahogamiento de la palabra que cae por el vacío que siente el personaje. La sensación de perder todo el contenido interior- las palabras, las imágenes que aseguran el recuerdo- impide la verbalización. Ese vaciamiento que desaloja la palabra del individuo es compartido también por el protagonista: “De súbito Mateus sentia-se sem palavras, pior, sem imagens. O vazio e ele às voltas dentro do vazio”, (p. 123). La anulación de la imagen impide el regreso; el individuo no puede conocer nada si no posee la imagen que pueda llevarlo hasta la palabra.

En Maria Judite de Carvalho el silencio se asocia a imágenes que evocan siempre el vacío o la inmovilidad. El protagonista de “A vida e o sonho” frecuenta los

puertos para ver partir los barcos. La imagen que asiduamente contempla en la orilla representa su existencia varada en el silencio: “Às vezes parava a olhar para outros barcos, pequenos e de ar antigo, que a água apodrecera, sempre em movimento e sempre parados, presos com cordas grossas a postes de ferro. Presos para não irem água fora. Presos como ele.”⁴³⁰ La imagen de una barca varada es la suya propia. El protagonista soñaba con viajar desde niño pero la vida siempre le ha detenido. Su deseo frustrado queda representado en los viejos atlas y en las novelas de viajes que lee, todos ellos símbolos de espacios encerrados, de movimientos representados en una superficie inerte que no puede realizarlos. La inmovilidad del personaje es una imagen recurrente para expresar el silencio. Cuando todo se detiene, ni la acción ni la palabra se suceden. Por ello, el silencio se describe en la figura del personaje. La narración necesita suspender el acontecimiento y el diálogo para que todo signifique silencio.

La incapacidad de protagonista de cambiar su vida parece explicarse por la imposibilidad de llevar su deseo al plano real de lo concreto y realizarlo antes de que sea imposible materializarlo y se convierta en una frustración. Vivir y soñar al mismo tiempo, es la simultaneidad imposible, porque mientras el protagonista sueña no puede vivir y viceversa. El regreso a casa después de presenciar cómo el movimiento pertenece a los otros, aquellos que sí pueden subirse a un barco o a un avión, es el regreso a la inmovilidad:

“Regressava sempre a casa melancólico. Via a mesa posta para o jantar, o abat-jour encarnado, a estatueta do rapaz a comer cerejas (as cerejas balouçavam quando ele entrava), a própria mulher já gorda e amolecida da idade, com outros olhos, os olhos novos de alguém que regressou de longe e caiu de repente, sem preparação, na vida quotidiana, na vida antiga, na vida que estava à sua espera, na sua vida, afinal”⁴³¹

⁴³⁰ Maria Judite de Carvalho, “A vida e o sonho”, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010, pp. 76-77.

⁴³¹ Op.cit., p. 77.

La brusquedad con la que parece entrar y salir de un plano a otro expresa el modo en que el individuo se ve atrapado en su propia existencia. Pasados los años el protagonista siente que ya es demasiado tarde para cambiar nada. El desgaste del tiempo y la frustración lo han agotado hasta inhabilitarlo para la acción. El cuento termina con el protagonista, inmerso en una gran angustia, viendo una vez más partir barcos y aviones en los que nunca viajará, imágenes de sus sueños alejándose constantemente de él.

Más allá del acontecimiento, el silencio puede llegar a convertirse en una realidad devoradora de palabras y días, en un estado de ánimo permanente hasta la extinción del individuo. La angustia, el tedio y la soledad son distintos estados del silencio, instalados con facilidad en una cotidianidad vulnerable a su propio vacío. Son formas de la nada y por ello el personaje desaparece bajo la voracidad de su extensión inagotable.

Las imágenes del silencio necesitan remitir al vacío incesante que emanan. Abolición absoluta de formas, la oquedad del silencio engulle cualquier signo de vida. El silencio actúa como un fluido que fuera de su cauce anega todos los espacios para convertirse en la única superficie. En consonancia con esa materia fluida, inaprensible y constante, que oculta el cuerpo y los espacios, el silencio se representa con frecuencia en una imagen acuática. Teolinda Gersão identifica el mar como una fuerza de anulación, muy lejos de las imágenes que lo representan como una potencia abierta, luminosa y absoluta, asociada a la posibilidad del viaje y el cambio. Ya desde su primera novela, *O Silêncio*, el mar aparece como esta realidad invasiva que abate al individuo y lo sumerge en su silencio líquido:

“- a morte do mar foi talvez, em dada altura, o mais difícil, disse, porque faltava de repente um espaço para os olhos, ficou apenas um intervalo vazio, escurecendo na memória, misturado com imagens perdidas, soltas, o mar verde, azul, branco, límpido, espelhado, cheirando a mar, oscilando e quebrando em volta dos rochedos, trazendo sargaços, pedaços de conchas, estrelas, búzios, recuando na areia e de novo subindo, como um enorme animal inquieto saltando para dentro e para fora dos sonhos- o bater das ondas, no escuro, em volta do teu corpo, como um cerco, o mar batendo, abro as veias para deixar

entrar a noite, mas do fundo do prazer regresso à tona de água e ressuscito, deixo-te adormecido para trás e nado para longe, para onde começa outra vez a angústia e se levantam todas as perguntas, e o meu braço de afogada estende-se até ao copo em que diluíste o comprimido lilás e verte-o de uma vez sobre a jarra de flores.” (p. 46)

El mar se hace interior para impulsar con su constante movimiento de avance y retroceso la invasión de la angustia, que impone la misma secuencia rítmica en el individuo. Un movimiento que termina por sumergirlo definitivamente: “(...) e descer, interiormente, outro degrau, as águas negras, o nada, uma fina onda desaparecendo na areia, apagando atrás de si o seu rasto de espuma.” (p. 87)

El mar se erige como el gran símbolo de todos los indecibles en *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. La protagonista se enfrenta a la pérdida de su marido y de su hijo. Frente a ella solo hay un paisaje marítimo, extensión infinita que no devuelve ninguna imagen más allá de su vasta superficie. El mar es un elemento de anulación, la gran fuerza silenciadora que cubre al individuo para retener su existencia en el interior de sus aguas oscuras. La fuerza omnívora del mar se impone en todos los espacios. Su voz debe ser ignorada para no ser envuelto en ella:

“Porque deixara de haver um centro no seu mundo e o mar calava sempre a sua voz para que só a voz dele existisse, a sua voz imensa, omnipresente, que trazia em si todas as vozes, mesmo as impossíveis, de repente na noite vinham todas a bater contra a janela, porque para o mar não havia distância, estava em todos os lugares unindo tudo, a noite e o dia, o norte e o sul, a terra e o céu, o real e o irreal, a sua música vaga, insistente, entreva pelas fisgas, roçava os objectos sem tocar-lhes, pairava na casa, embalava a casa, parava o tempo, aquietava as coisas. Era uma voz que paralisava e entorpecia, e quem ficasse escutando acabaria por ceder ao encantamento, desceria a correr as escadas do mar e ficaria mil anos dormindo no fundo, o corpo transformando em pedra.” (p. 32)

La eficacia del mar se basa en su naturaleza fluida, capaz de entrar por todas las rendijas, y en su movimiento de aproximación incesante. El mar no se detiene nunca, su sonido encubre el de la palabra, reduce el espacio. La sensación de enfrentarse a

una fuerza imparable es constante en la obra. El mar no necesita destruir porque le basta con silenciar todo en su interior. Desde el principio, el mar mantiene su poderosa y lenta invasión. La casa de la protagonista es inundada por las aguas que vienen para ahogarlo todo:

“O ruído do mar entrara pela noite e invisivelmente diluíra as coisas, o ar e o tempo tinham deixado de existir. Ela oscilava, sem respirar, com movimentos inseguros, através da água, lutando por vencer o espaço entre os objectos- com mais força o mar começara a bater contra a janela, derrubando as cristas-de-galo e as ervilhas-de-cheiro, as chagas e os junquinhos, ondas brancas batendo, empurrando os vidros, água de chuva entrando pelas fisgas, misturada com terra, molhando as cortinas, o chão coberto de espuma, o vento veio do meio do mar, rodopiou em volta do farol e bateu contra a casa, empurrou a janela, quebrou a vidraça, a chuva entrou de roldão, um redemoinho de chuva enovelando os cortinados, derrubando objectos na estante, misturando-se ao tinir de vidro partido, talvez a jarra de folho azul, um vaso de louça, um *passaport* com uma fotografia, os quadros caindo da parede, pedaços de telhas, ou pedras, batendo sobre o tecto, a parede abrindo fendas por onde a água escorria, juntando-se no chão em escuras poças com objectos quebrados flutuando, as luzes apagando-se” (p. 10)

Frente a esa voz que anula todas las demás, es necesario levantarse y buscar todos los elementos que se le puedan oponer. Aunque sea una lucha desigual y nada pueda resistir contra la inmensidad de un absoluto, el grito debe llegar a la superficie:

“Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima do seu canto o meu grito, mais alto que a sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância. Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. Contra o seu infinito a minha finitude. Partir o mar como se fosse um espelho.” (p. 59)⁴³²

⁴³² La necesidad de mantener la lucha, incluso cuando se sabe perdida, es la única forma de salvación que queda; la perseverancia del mar debe contestarse con la misma resistencia, de ahí que esta escena vuelva a repetirse al final de la obra: “(...) mas agora eu encontro a minha voz, o meu corpo, as minhas mãos o meu grito o meu ódio, e pelo menos isso, pelo menos isso me pertence, o direito de enfrentar-te e de medir contigo a minha força” (pp. 113-114)

Cuando la angustia, termina por ocuparlo todo, la aproximación al vacío es completa. El dolor termina por ser la única extensión y en ella el individuo alcanza el silencio absoluto, al borde de la desaparición completa. En *Paisagem com mulher e mar ao fundo* aparece de nuevo la imagen acuática del dolor, cayendo como una cortina oscura para cubrir la existencia de la protagonista:

“A noite desceria como água, molharia completamente o seu corpo já húmido do mar, desceria de súbito e seria uma noite fresca e breve, que ela atravessaria rapidamente como uma distância mínima entre uma onda e outra, seria uma noite a tal ponto vazia que não encontraria nela nem sequer angústia, uma noite em branco, um intervalo em que ela se movia sem sentir, sem magoar-se ao embater contra o escuro” (p.27)

El mar no solo es el silenciamiento de un espacio sumergido en él. A su paso, todo se quiebra, queda despedazado, separado. El mar es la distancia, la negación del regreso, frontera líquida que separa a las familias, un mar de exilio, de inmigración, y de guerra que no devuelve nada de lo que se lleva. De nuevo, su movimiento emula el de la angustia que sube a la superficie del individuo para ahogarlo en su interior:

“por um momento subo à tona de água e grito por ti e há tanta angustia em minha voz que tu vens de repente na minha direcção, trazido pelas ondas, estendo os braços para agarrar-te e sei que no momento em que conseguir prender-te te arrastarei comigo para o fundo do mar, sob um manto de folhas” (p. 13)

La angustia siempre es vertical porque el individuo se encuentra en la superficie- en un espacio anulado y vacío- y una vez en ella solo puede darse el descenso hacia el interior, donde el espacio se reduce:

“E a ansiedade subindo, alimentando-se de si própria, alimentando-se dela e devorando o seu corpo crispado, avançando como lume e queimando-a, ela andava em todos os sentidos do vento e contínuava emparedada, como vento andando em roda, dentro de muros, enrodilhando-se, enovelando-se sobre si mesmo, dentro de um espaço demasiado exíguo, e a tensão crescendo sempre, no vazio.” (p.14)

En la raíz del dolor la palabra se asfixia, se destruye. La angustia anula al individuo para la palabra, nada resulta pronunciable ni legible. Cualquier palabra es una presencia muerta, inservible, porque en la pérdida no hay comunicación posible. Las palabras quedan del otro lado, lejos del silencio interior en el que la muerte mantiene su vigilia:

“(...) abrir um livro ao acaso, um jornal ao acaso, transporte zénite vidro conversações portuário, deixar cair um e outro, deixar cair todas as palavras, porque todas se equivaliam e nenhuma tinha sentido algum, portuário conversações vidro zénite transporte, as palavras formavam talvez um universo, mas ela estava fora- imitar a morte, aplicar-se a imitar a morte com tanto afínco e de forma tão perfeita que não se notaria finalmente que imitava e de súbito estaria realmente morta, todas as coisas teriam caído para fora da sua vida, ou ela teria caído para fora de todas as coisas.” (p. 14)

El mar- que es lo mismo que decir silencio, ausencia o muerte- impone su lenguaje, desnuda su forma sin palabra para expresar el estrépito que trae consigo la ausencia, hecho de ruidos que no comunican y simulan la apariencia de vida desde el exterior. La ausencia deshace el mundo, cada presencia, cada objeto se quiebra y cae para desvelar el vacío, hasta confundir todas las superficies en una sola:

“Bastaria calar-se, calar as vozes que iam correndo dentro dela, e escutar apenas a grande voz que andava lá fora, sussurrando mensagens incompreensíveis, batendo insistentemente contra os vidros, com o ruído confuso de um pássaro, de um ramo de árvore empurrando contra a janela, a voz que era talvez só o silêncio ou o vento e tinha um poder que oscilava entre a fascinação e o terror, e era finalmente só ausência, pura ausência, sem palavra alguma, porque quando se deixava de acreditar numa coisa ela caía para o caos ou para o nada, deixando atrás de si uma imagem vazia. Serem acreditadas era a força das coisas, mas ela deixara de acreditar e por isso o mundo era só aparente, feito de imagens falsas, um mundo que não existia, onde as coisas se perdiam, se confundiam umas com as outras, numa massa indiferenciada. Ela perdera a sua vida, e por isso o universo era caótico e informe, soube.” (p. 15)

La corriente interior se corresponde con las fuerzas que ponen en movimiento el texto. La palabra como motor de la escritura - del universo- que duplica esta forma

de progresión por el ritmo, propagándose en el espacio textual como un líquido derramado que busca cualquier hendidura para lograr, más allá del espacio inmediato del texto, a su propia trascendencia. Un movimiento inagotable que necesita dejar el texto siempre abierto:

“Propriamente não existe acção. Possivelmente, até, nem personagens. A força vem das palavras rítmicas, estabelecendo uma espécie de ritual primitivo na base de um discurso inacabado, de sentido sempre iniciático e rigorosamente nunca compreendido. (...) Um jogo de palavras, movimentos vocabulares que se definem pela insistência, pelo ritmo, procurando alcançar uma substância, uma consistência, um ‘eco’ que as prolongue para além das próprias, para o além do ‘quotidiano, exacto e transparente’.”⁴³³

Esta búsqueda necesita la inmersión, pues en el espacio de lo cotidiano la progresión no puede darse. Solo en el descenso se alcanza el movimiento necesario para trascender todos los espacios. En otros textos de Gersão encontramos esta acción de cambio que implica el descenso. Este movimiento descendente se identifica normalmente con la mujer. El hombre se resiste a acompañarla porque no quiere abandonar el lugar asignado, donde disfruta del privilegio de una identidad ya formada. El hombre tiene claro el papel y el lugar que ocupa, su posición está asegurada. Rechaza el movimiento, la búsqueda que altere la seguridad de un lugar plenamente conquistado. Si el hombre desnuda su imagen podría encontrarse con una identidad precaria que evidencie la apariencia de todas sus bases. El éxito y el poder son los artificios de una identidad otorgada por un orden social y cultural que se está tambaleando. La mujer quiere comprometer ese espacio, profundizar en él para llegar a la raíz, donde la identidad no es social, sino individual. Por eso necesita la introspección, llegar al lugar intacto, donde pueda comenzar su palabra, como se describe en *O Silêncio*:

“O último degrau, descer interiormente o último degrau, despojar-se de tudo e também de si mesmo, deixar todas as coisas para trás e não ter mais

⁴³³ Ramiro Teixeira, “Corpo, Memória e Linguagem. Teolinda Gersão”, en *Além Texto*, Lisboa, Limiar, 1987, p. 63.

nada para levar consigo- era esse, então, o ponto de rotura para onde ele o arrastava, a prova de fogo depois da qual, e só depois da qual seria possível recomeçar de outro modo? Ela descia sempre, dentro de si própria, cada vez mais fundo, e exigia dele um esforço igual, e por isso o agredia, destruindo a sua segurança- a máscara, o disfarce de vencedor, medo de se olhar no espelho, despido de tudo, ele passava rente à superfície do espelho sem coragem de olhar para dentro e quebrar a imagem, partir o espelho e ficar defronte de um espaço negro, uma janela escura, onde todos os gestos de defesa são inúteis, até aí ela o empurrava, mas esse era um apelo sombrio a que ele não iria ceder nunca” (pp. 87-88)

En la interioridad la mirada se completa, su proyección alcanza todos los estados posibles. Tras el ascenso, el orden debe quebrarse para permitir nuevos espacios. En el interior de la casa fluye una corriente que arrastra todos los objetos antiguos, las superficies se limpian para facilitar el acceso:

“(...) Abrira as janelas e o vento entrara, soprara as folhas de papel e espalhara a desordem por todos os lugares, onde encontrar agora a paz para escrever, levantou-se para fechar a janela que ela deixara aberta, o vento soprou mais forte e uma das vidraças bateu nos quebra-luz do candeeiro que tombou na secretária sobre a jarra com flores, a luz apagou-se e ele ouviu no escuro o ruído de objectos quebrando-se” (p. 88).

La abolición de cada elemento deja un mundo sin referentes- “Onde estava agora o universo das coisas conhecidas?” (p. 88)-, y logra un espacio nuevo donde el hombre se mueve desorientado y la mujer libre. A pesar del esfuerzo por mantener la inmovilidad, el cambio germina en las nuevas generaciones que no aceptan el orden establecido y reciben el encargo de diseñar un nuevo espacio:

“As crianças futuras que serão os arquitectos de outras cidades e inventarão o espaço e a luz e o céu e o mar e o amor e o corpo, porque uma força interior amadurece lentamente e de súbito irrompe e é uma força de mudança, então no tecido social abrem-se buracos demasiado numerosos, as casas desmoronam-se, as ciudades de medo e agressão e silêncio começam a rasgar-se, e por todos os rasgões vai entrando o sol e cabeças de crianças assomam,” pp. 109-110

Los protagonistas no consiguen salvarse del silencio porque ese espacio aún no ha sido fundado, viven atrapados en un momento en el que cambio ya puede presentirse pero aún queda lejos de terminarse. El espacio que ocupan es un lugar inestable, que empieza a desmoronarse, donde ya no es posible el reconocimiento de los antiguos cimientos y donde aún no asoman los nuevos referentes. Ese espacio de indeterminación produce el desencuentro entre el hombre aferrado al antiguo orden y la mujer que reclama un nuevo lugar. De ahí que la angustia de lo perdido y de lo no alcanzado se iguale. Finalmente, la mujer resuelve crear ese espacio, fundarlo con su palabra:

“(…) e agora tentarás calar-me, mas não podes, não poderás nunca mais, você não podia, dizes, não podia, mas todas as palavras são minhas, de repente, e há um mundo que se quebra quando eu falo” (p. 123)

Una imagen muy similar aparece en el cuento “Tudo vai mudar”,⁴³⁴ del libro de Maria Judite de Carvalho *Paisagem sem Barcos*. En este fragmento podemos ver como la angustia aparece también descrita como una aparición súbita que se adueña del cuerpo del protagonista:

“Mas, de súbito, não sabe porquê, os sonhos tornaram-se insuficientes. Agora há sempre uma larga margem de angústia branca, que se lhe enrola ao peito como uma serpente, que o aperta, que lhe corta a respiração e que faz doer. E já não é só o peito, é todo ele que é apertado, comprimido, por múltiplos, invisíveis anéis.” (p. 79)

En Maria Isabel Barreno encontramos de nuevo un elemento natural para describir la angustia. Si el fuego y el viento, en uno de los textos revisados de Gersão, eran los elementos que retrataban la angustia y en el caso de Maria Judite de Carvalho esta quedaba simbolizada en una serpiente, en el cuento “A Viagem”,⁴³⁵ el agua oscura es el reflejo de esta angustia:

⁴³⁴ Maria Judite Carvalho, “Tudo vai mudar”, *Paisagem sem barcos*, Martins Codex, Publicações Europa-América, 1963, pp. 77-89.

⁴³⁵ Maria Isabel Barreno, “A viagem” *Contos analógicos*, Lisboa, Rolim, pp. 63-65.

“Água muito escura era tudo o que circundava as ilhas, e Henrique via-se sozinho, num barco sem remos.

Pela manhã acordou e resolveu faltar ao emprego. Tentou passar o dia meditando sobre si, mas aborreceu-se de morte. Não conseguiu tirar alegria de coisa alguma: passeou a pé e não sentiu a liberdade das ruas, sentou-se sem fazer nada e sentiu-se muito agitado. (...) No fim do dia, Henrique assistiu ao seu próprio epílogo: a sua história não existia, a sua vida não era mais do que um deambular entre histórias sempre contadas por outrem.” (p.65)

Por otra parte, la expresión de un espacio fijo representa la inmovilidad del personaje, dado que una de las consecuencias más inmediatas de la angustia es la parálisis del individuo. El sentimiento de inmovilidad conduce, a su vez, a la sensación de que la vida se ha agotado, de que el personaje ha llegado al fin de todas sus posibilidades, tal y como acabamos de ver en estos textos.

También es común en estas imágenes la sensación súbita en la que llega la angustia, sin ningún síntoma que pudiera identificarla para detenerla a tiempo. La consecuencia es la falta de salidas a ella, la imposibilidad de predecir su final. La angustia aparece así como una dolencia que acompaña al hombre durante un largo tiempo pero que sólo se revela en un único y abrupto instante que detiene todo y en el que solo queda el silencio.

Las imágenes de la soledad y la incomunicación se forman sobre espacios cerrados- ya exponíamos en el capítulo inicial cómo el espacio narrativo representa al silencio- imposibilitados para el encuentro. Los paisajes urbanos se llenan de estos espacios compartimentados que encierran a individuos que no desean comunicarse entre sí. En *O Silêncio*, Teolinda Gersão ofrece esta imagen de silencio encerrado. El resultado de esta aislamiento espacial es un progresivo enmudecimiento fruto de la falta de intercambio. Lídia, la joven protagonista de la novela, descubre finalmente que el silencio que marca sus relaciones amorosas se extiende hacia toda clase de relación humana. En la constatación de un mundo que está cambiando, el silencio y el aislamiento son el resultado imparable que se impone. El silencio es una inundación constante, pero su existencia pasa desapercibida por la constancia del ruido que se le superpone:

“crianças silenciosas que não aprendem a falar nunca, porque ninguém fala com elas, e por isso não perturbam o silêncio, (...) e o silêncio cresce e é fundo e é total, de tal modo que poucos notam que é apenas silêncio, porque há sempre ruídos sobrepostos preenchendo-o, música de fundo, speakers, relatos, informações, publicidade, avisos, profusões de linguagens, balbuciadas, com uma extensão talvez máxima, mas com uma comunicação sempre mínima, as pessoas circulam, eficientes, em circuitos cada vez mais fechados, interiorizaram a tal ponto o universo de não-palavras que as circunda que acabaram por emudecer por completo” (p.113)

Sin embargo, todos aquellos que resisten aceptar el orden social estático que ofrece un único modelo de vida, intentan encontrar incesantemente alguna forma de liberación.⁴³⁶ En su búsqueda nada parece transgredir el vacío instalado como resultado de la incomunicación. Los “apoiros para atravessar os dias” (p. 41) – tranquilizantes, excitantes y otros formas artificiales de procurar una vía de evasión– no consiguen la liberación anhelada. A pesar de que el hombre cuenta con más medios que nunca para mejorar su situación y facilitar las relaciones, el resultado sigue siendo la soledad y la infelicidad:

“Entretanto vai crescendo o silêncio e a sua orden perfeita, nada mais é directo, não há mais contacto, é tudo regulado por impecáveis serviços que dão solução a todos os problemas, assim, por exemplo, há serviços telefónicos de S.O.S, quem for suicidar-se, ou estiver só, ou não souber o que fazer consigo, pode discar um número e ouvir uma voz trazendo para cada caso a resposta adequada, computadores marcam encontros entre desconhecidos e a felicidade é garantida (...)”⁴³⁷

⁴³⁶ Como señala Teresa Tavares: “Essa libertação implica uma ruptura radical tanto com o passado de silêncio e silenciamento das mulheres, como com um sistema social alicerçado na atomização e isolamento das pessoas em espaços separados”, “Um mundo que se quebra enquanto falo: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, *Entre Ser e Estar, Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Edições Afrontamento, 2001.

⁴³⁷ Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 40.

Las imágenes sobre el silencio que ofrece la autora ahondan en la descripción de un espacio cerrado y en continuo crecimiento. La imagen de un disco girando en silencio se convierte en el símbolo de una existencia cerrada sobre sí misma que se mueve sin desplazarse, en un movimiento circular sin avance ni comunicación posibles:

Os rostros emudecem, as paredes crescem sobre nós, as vozes abafam-se, discos negros giram no silêncio. Não há nada no amor, somos pequenas pessoas banais e limitadas, não existem sonhos. (...) E a vida que continua, continua sempre, como se nada fosse. (pp. 59-60)

No encontrar un medio de salvar el silencio supone no lograr una forma de comunicación y existencia entre los demás y la sospecha, mucho más profunda, de que se persigue algo que no existe.

En *Os Teclados*⁴³⁸ la imagen del silencio se forja en un piano. La protagonista, una niña con un extraordinario talento musical, encuentra en la música un medio de expresión y de liberación. Mediante el teclado del piano, además de desarrollar su inmensa creatividad – uno de los motivos literarios más importantes de la autora, la creación como modo de existencia- , la niña consigue comunicarse con el mundo. Cuando el silencio se rompe con su música, todas las comunicaciones son posibles. Especialmente significativo es el descubrimiento que hará la protagonista de un nuevo modo de comunicación. Una tarde en que toca su piano, la niña se da cuenta de que uno de los tíos con los que vive, incapaz de hablar por una deficiencia psíquica, logra comunicarse a través de la música que ella toca. Cuando ella interpreta una música alegre, su tío se mueve de una determinada manera, diferente cuando se trata de una música más pausada o triste. Sin embargo, cuando su talento sea utilizado por los tíos con los que vive para exhibirla en reuniones sociales y lograr así la atención de los demás, la niña renunciará a tocar en público. A partir de ese momento, dibuja un teclado de cartón y es con ese instrumento silenciado con el que seguirá tocando su música, componiendo nuevas canciones mentalmente.

⁴³⁸ Teolinda Gersão, *Os Teclados*, Lisboa, Dom Quixote, 2001.

Si en la novela *O Silêncio*, el título representa la incomunicación, *Os Teclados* simboliza la cara opuesta: la música, el instrumento capaz de romper el vacío que trae el silencio. Sin embargo, cuando un elemento para la comunicación se impone, pierde todo su valor.⁴³⁹ También la música se convierte en imagen del silencio: “Não queria tocar. Preferia vaguear pelas ruas, tocando apenas mentalmente, para não ser controlada” (p. 36)

Esta habilidad especial para escuchar en su cabeza la música antes de que llegue a realizarse le permite *tocarla* sin necesidad de ejecutarla. De esta forma, la música sucede, paradójicamente, en el silencio:

“Ouvir era um segredo. Ela ouvia muitas coisas, algumas impossíveis. Por exemplo, bastava-lhe olhar a pauta para ouvir a música lá escrita. Acontecera-lhe a primeira vez com Mozart, mas verificara depois que podia ouvir qualquer música olhando apenas a partitura. Como se dentro dela alguém tocasse. Não apenas um instrumento, violino ou piano, tinha a certeza de que poderia ouvir toda uma orquestra a partir da música escrita.

Mas isso era um segredo (...) Às vezes ela saía, logo a seguir, caminhava na rua, tocando apenas mentalmente, para não se deixar interromper.” (p.13-14)

El silencio en el que vive Júlia es completamente interior, porque el mundo para ella es una partitura constante que puede ser leída: “Mas tudo o resto- claxons, vozes, sirenes, máquinas- podia ser também uma forma de música.” (p. 15). Oír en realidad es solo el primer paso hacia un conocimiento absoluto, en el que todas las formas de conocer y sentir se integran: “Ouvir era uma absoluta atenção às coisas (...) Mas ouvir não era separado de ver, sentir, ou entender” (p. 14). Incluso el silencio forma parte de la escucha: “Mas tudo o resto- claxons, vozes, sirenes, máquinas,-

⁴³⁹ Le Breton habla de los primeros silencios en la infancia como un modo de protegerse del exterior. El niño entiende que sobre el silencio puede ejercer un control y abrir un espacio propio: “Al ocultar a sus padres ciertos hechos o pensamientos, deja su impronta, ejerce su soberanía en un mundo del que descubre sus zonas de sombra y la necesidad de protegerse, de no decirlo todo a fin de no difuminarse en una palabra demasiado pródiga.” David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 89.

podia ser também uma forma de música. E mesmo o silêncio fazia parte de ouvir- o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse.” (p. 15)

Su música será, sin embargo, progresivamente silenciada de forma voluntaria para escapar de la relación opresiva de su tío Octavio. La música para ella es una vivencia íntima, una forma de comunicación con la parte inefable del mundo. Más allá de la comunicación, la música es una forma de aproximación y unión con el mundo: “Ouvir era deixar o mundo entrar em si. Ficava sem defesa, escutando. O som seguia o seu curso e ela deixava de existir separadamente, tornava-se parte do que acontecia.” (pp. 15-16). Desde esa entrada, la música permite una forma de acceso y ordenamiento en la confusión del mundo: “Enquanto durava (mas nunca duraría para sempre), a música era uma forma de ultrapasar o caos, obrigando-o a caber numa medida.” (p.16).

Sin embargo, el talento musical es exhibido como un medio de agradar al otro, sin el interés de conseguir a través de ella una forma de comunicación y unión. Ireninha, una niña que vive frente a ella, es alumna de la profesora más prestigiosa de la ciudad. El talento musical de la niña debe ser permanentemente demostrado: “Os alunos de Madame Ortega iam tocar. Ireninha ia tocar. Em público. Tudo parecia de repente transformado pela revelação desse facto: o público existia.” (p. 26). La existencia de un público al que seducir separa al individuo de la música, porque ya no puede tocar para sí mismo, sino para los otros. La reacción que importa es la del público:

“Ireninha não teria, então, direito a existir sozinha, sem depender das reacções dos outros? O terror de ser como Ireninha, ocorreu-lhe. O terror de a mandarem treinar escalas, tocar para as visitas, fazer vénias num palco debaixo de salvas de palmas como explosões de metralhadoras.” (pp.27-28)

Por ello, la protagonista decide hacer de la música una experiencia interior, a salvo de la superficie. La protagonista vive con sus tíos y es precisamente su tío Octavio quien mejor representa este intento de manipular el talento del otro en beneficio propio. El silencio se convierte entonces en una forma de protección frente a la

agresión de los demás: “Parecia-lhe perigoso falar demasiado, tinha medo de que as coisas que pensava pudessem voltar-se contra ela, uma vez ditas.” (p. 29) La música emerge como un lenguaje para lo indecible. La presencia de su tío Eurico en la casa introduce en la novela un lenguaje fuera del lenguaje, la locura. Palabra, música y locura son los extremos que *Os Teclados* revisa en su reflexión sobre la capacidad de comunicación del ser humano. Eurico, el hermano de su tía Isaura, representa la palabra sin sentido, la palabra-grito:

“Os gritos do tio Eurico, durante a noite. Por vezes ela tapava os ouvidos com as mãos, mas não conseguia deixar de ouvir. Outras vezes, pelo contrário, crispava-se de atenção, esforçando-se por perceber as palavras. Mas não distinguia palavras, eram apenas gritos.” (p. 16)

La palabra que no logra comunicar termina por alienar al individuo, que queda reducido a la palabra vacía. La negación de la palabra es la separación definitiva del mundo:

“Ela julgava compreender o perigo da energia desencadeada e solta, como um rio extravasando o leito. Talvez ele tivesse enlouquecido por não conseguir comunicar. De resto, ninguém falava como ele, a não ser ela. Ele não parecia entender, mas assentia com a cabeça e suspirava.” (p. 17)

Esta no pertenencia al mundo convierte a su tío Eurico en una presencia que no puede agredirla. Solo delante de él accederá a tocar el piano: “Guardava por isso essa experiencia para os raros momentos em que os tios saíam e ela ficava em casa com o tio Eurico e Arménia- o que era mesmo que estar sozinha, Arménia e o tio Eurico viviam noutros mundos e deixavam-na em paz, dentro dela.” (pp. 29-30)

El lenguaje se presenta como un medio de otorgar voz a aquellos a quien ha sido negada. La protagonista muestra desde niña una sensibilidad especial hacia todos aquellos que son negados por el mundo: “Era injusto que tivessem de viver gritando, que o tio Eurico tivesse enlouquecido, que o mundo desprezasse Mozart. Mas as coisas eran assim.” (p.12) Júlia reza por Mozart todas las noches, en un intento de reparar las injusticias, mientras ella mantiene su resistencia frente a ese mismo mundo que destruye a tantos individuos:

“O tio Octávio. Não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino, como não suportava que a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não!) nas raras ocasiões em que ela tocava. Não queria tocar. Preferia vaguear pelas ruas, tocando apenas mentalmente, para não ser controlada.

Ou fechava –se no quarto, abria as partituras e ouvia-as, olhando a pauta, tamborilando os dedos sobre a mesa.

Até que teve a ideia de copiar o teclado, em papel vegetal, aproveitando uma saída dos tios.” (p. 36)

La locura es el resultado de un fracaso, una cesión del espacio y de la voz: “O mal do tio Eurico era ser fraco. Tinham preenchido com as vozes deles o espaço da sua voz. Ele não falava porque não tinha espaço. Por isso fugia” (p. 41). La locura y la música son una forma de ligación invisible, que implica a todos en un lenguaje sin palabras: “A loucura era uma roda girando entre uns e outros, ligando-os.” (p. 40). La música, al ser un lenguaje sin palabras, puede intentar una aproximación al vacío de la enajenación. El acceso a determinadas realidades solo puede llevarse a cabo desde fuera de la palabra:

“Mas talvez fosse possível trazê-lo de volta, através de um trabalho de atenção. Talvez ela pudesse comunicar com ele- na verdade, quando ele marcava ruidosamente o compasso, batendo com a colher, não estava de algum modo a comunicar? Nesse preciso instante, ele existia. E, se conseguia existir no instante, não havia motivo para não conseguir existir noutros instantes e ser capaz por fim de se ligar ao tempo. Porque não fora precisamente isso que ele perdera, a ligação ao tempo?”⁴⁴⁰ (p. 41)

⁴⁴⁰ Esta idea de enajenación del individuo se repite en *A cidade de Ulisses*. El Alzhéimer enmudece a la madre del protagonista porque, al igual que la locura de Eurico, el olvido la expulsa poco a poco del mundo: “Olhava para os objectos como se não os conhecesse, não soubesse para que serviam nem como se chamavam. Julgava estar em tempos e lugares onde não estava, trocava os nomes das pessoas, não as reconhecia. E por fim não sabia quem era e não se lembrava do seu próprio nome.” (p.96).

El lenguaje musical implica una forma diferente de comunicación. Desde la música, se inicia una reflexión sobre las posibilidades expresivas del lenguaje. La protagonista lee una entrevista a una escritora- en uno de esos juegos metaliterarios tan frecuentes en la obra de Teolinda Gersão- donde se desarrolla un paralelismo entre música y escritura:

“A mulher estava ligada ao teclado, dizia, ele fazia parte da sua vida. Mas em último caso o teclado não existia, era uma pura transparência. Ela procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, embora só pudesse transmiti-la em palavras, algo talvez comparável à música, embora não equivalente. Ondas de energia, que se organizavam numa determinada estrutura (...) Havia como na música uma liberdade e um determinismo- a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era sempre o tom que decidia tudo. Uma vez encontrado, tornava-se uma chave. Uma clave. Nos verdadeiros romances o essencial era, até certo ponto, previsível.” (p.52)

Sin embargo, el verdadero vínculo entre música y palabra se encuentra en el papel que cumplen ante un mundo fragmentado y vacío de sentido:

“Mas nada tinha a ver com nada, as pessoas estavam desligadas, eram quando muitos acidentes na paisagem.

E no entanto a música não provava o contrário? Na música tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar. Nenhuma nota era isolada. E havia sons que se sobrepunham no instante para forma uma unidade, o acorde afirmava o princípio da harmonia.” (p. 60)

La palabra y la música procuran una ligación con el mundo y con el tiempo, un orden que vuelva legible las realidades inconexas que se acumulan sin una lógica visible: “O mundo talvez não fosse um cosmos, um universo ordenado. Provavelmente não tinha medida, nem escapava ao caos.” (p. 78). Nada puede asistir al hombre ante ese desorden, no hay referentes ni puntos de apoyo: “Cada um estava só, pensou. Não havia respostas em nenhum lugar. Nem havia mestres, porque também não havia verdades, nem caminhos. Cada um tinha de ser o seu próprio caminho.” (p. 89) Y es en ese abandono absoluto del hombre frente al mundo, donde la palabra y la música

realizan su último cometido, el más decisivo de todos. La palabra y la música permiten, pese a la resistencia del mundo, una forma de continuidad:

“O universo esvaziara-se de sentido, o mundo perdera a transcendência.
Não existia milagre em parte alguma.

(...)Aceitar o nada, o mundo vazio.

E apesar disso, pensou levantando-se e sentando-se no banco- apesar disso sentar-se e tocar.” (p. 95)

Finalmente el teclado vuelve al sonido. La música, como la palabra, recupera su contenido cuando acepta que siempre persistirá una parte vacía, irresoluble, que no podrá resolverse. Cuando asuma ese vacío, podrá continuar. Por ello en la música y en la palabra queda contenido el silencio. La imagen de una música silenciada evoca eficazmente la naturaleza paradójica del silencio, capaz de expresarse incluso en elementos antagónicos. Algunos de los ejemplos aquí revisados- el mar, la música, los puertos o andenes- debían ser también expresión de vida y sonido. Sin embargo quedan asociados al silencio cuando la imagen construida sobre ellos se origina en el interior del personaje, compartiendo su vacío.

7.2. *Silencio, cuerpo, mundo.*

El cuerpo es una forma de silencio puesto que no precisa de un lenguaje verbal para comunicarse. Breton habla de esta comunicación inmediata y constante del cuerpo: “La simbología de los cuerpos es particularmente ruidosa, nunca cesa; en cierto modo, una presencia es siempre significativa.”⁴⁴¹ El cuerpo, como presencia significativa, comunica y en esta comunicación se inscribe una acción. Levinas habla del cuerpo como acontecimiento, y no sólo como materia:

“El lugar, antes de ser un espacio geométrico, antes de ser el ambiente concreto del mundo heideggeriano, es una base. De ahí que el cuerpo sea el advenimiento mismo de la conciencia. No es cosa, de ninguna manera. No sólo

⁴⁴¹ Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 53.

porque la habita un alma, sino porque su ser pertenece al orden del acontecimiento no al del sustantivo. No se pone: es posición.”

La dificultad para apreciar el cuerpo como acontecimiento viene, para Levinas “cuando, más allá de la experiencia externa del cuerpo, se insiste en su experiencia interna de la cenestesia.” Aunque no niega la identificación que el individuo logra en la vivencia de sus sensaciones- “soy mi dolor, mi respiración, mis órganos” -, el autor destaca la importancia de entender el cuerpo como acontecimiento: “Captarlo como acontecimiento equivale a decir de él que no es el instrumento o el símbolo, o el síntoma de la posición, sino la posición misma, equivale a decir que en él se lleva a cabo la mudanza misma de acontecimiento de ser.” Por ello, concluye que “la espiritualidad del cuerpo no reside en ese poder de expresar lo interior. En virtud de su posición lleva a cabo la condición de toda interioridad. No expresa un acontecimiento, es él mismo ese acontecimiento.”⁴⁴²

La imagen inicial del cuerpo como objeto, trascendida históricamente a favor de una mayor apreciación de los procesos de cambios que vive, evoluciona hacia un concepto que entiende el cuerpo como proceso: “O que o percurso imbricado entre *ciência* e *arte* parece mostrar é que o corpo não é uma forma, é um devir, um movimento, um fluxo imparável que qualquer definição deixa escapar entre os dedos.”⁴⁴³ El cuerpo se entiende así como un espacio de relaciones abierto constantemente al exterior y al interior, juego de salidas y entradas que permiten el doble movimiento de la extensión y la retracción:

“E a *in-definição* do corpo que nunca é *porque está sempre a ser de novo*, é, então, originada por uma relação de trocas contínuas com o mundo (do interior para o exterior, do exterior para o interior) possibilitada, não esqueçamos, pela inexistência de fronteiras-linhas.”⁴⁴⁴

⁴⁴² Emmanuel Levinas, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 89.

⁴⁴³ Gonçalo M. Tavares, *A temperatura do corpo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p.139.

⁴⁴⁴ Op.cit., 145.

Este movimiento continuo del cuerpo se relaciona, para Tavares, con el estado permanente de carencia que vive el hombre, siempre en busca de superar las barreras que reducen su existencia y le privan de una extensión mayor:

“O devir do corpo significará, portanto, a transgressão contínua dos seus limites, como se ele recusasse sucessivamente o que existe ou como se não se satisfizesse *com uma única existência*. A sua busca de mais ser, a sua transgressão, visará recuperar as possibilidades que uma existência única eliminaria e a sua ânsia de absoluto, de unidade e de harmonia, poderá ser, afinal, a ânsia de um corpo que concebe uma infinidade de corpos-possíveis e que, consciente da *impossibilidade* de ser *simultaneamente* todas as possibilidades, ainda assim o deseja mais do que qualquer outra coisa.”⁴⁴⁵

La palabra es la parte del ser humano que puede separarse de él, única extensión para que el hombre exista más allá de su cuerpo. Breton habla de la desencarnadura de la palabra: “Sin embargo, ¿no es la palabra un medio de escaparse del cuerpo? Reducido a los sentidos, éste es una presión realista, mientras que la palabra es un vuelo, una elevación, acaso una desencarnación.”⁴⁴⁶ Y a pesar de esa ligadura material, el cuerpo es también apertura, aproximación e inscripción en el mundo: “Contrariamente al animal que, por su parte, nunca sale de esa prisión que son su corporeidad y sus instintos, el hombre, justamente porque es un animal que habla, puede salir rápidamente de esa prisión.”⁴⁴⁷

Sin embargo, la proyección de la palabra desde el cuerpo se ha visto condicionada en la comunicación moderna por una tendencia, cada vez mayor, de separar una y otra entidad. Este hecho, para Breton, disminuye la capacidad expresiva de la palabra: “cuanto más se aleja la palabra del cuerpo, de la corporeidad, de la

⁴⁴⁵ Op. cit., p. 149.

⁴⁴⁶ Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 82.

⁴⁴⁷ Op. cit., p. 84.

copresencia, tanto más se debilita.”⁴⁴⁸ Le Breton comparte esta idea de que la anulación del cuerpo priva a la palabra de una dimensión comunicativa mayor:

“Una palabra sin cuerpo se expone a la fantasía de la omnipotencia sobre el otro, porque está centrada sobre sí, es autista, indiferente al rostro de su interlocutor. Si el silencio del cuerpo es también el silencio de la palabra es porque ambos silencios son ante todo el mismo silencio del sentido. La simbología corporal es de otro orden que la de la lengua. Si el hombre se calla, su cuerpo no está privado de sentido para quienes lo ven. Su actitud produce un sentido, fuerza el respeto o la tristeza, o el miedo, la ira, etc., según el sentido deducible de las circunstancias.”⁴⁴⁹

Tenemos así dos perspectivas sobre la relación palabra-cuerpo. Por un lado, la palabra es prolongación del cuerpo más allá de su condición material. Esta idea se basaría en la existencia de una palabra orientada hacia el interior y otra que busca la expansión exterior: “Tal vez haya una palabra del interior, más cercana al cuerpo, y una palabra hacia el exterior, que se separa de él.”⁴⁵⁰

Por otro lado, tenemos la posibilidad de una palabra que se emite junto al cuerpo y permite el intercambio, y la palabra alejada de él, diferida del cuerpo. En el último supuesto, para el desciframiento del cuerpo y de la palabra emitida por él se necesita de la presencia del otro. El cuerpo significa y se comunica siempre en relación a otros. El silenciamiento completo del cuerpo se produciría cuando no hay presencia de otros individuos.

En algunos textos de Maria Judite de Carvalho, el silenciamiento del personaje supone la pérdida de corporeidad, señal extrema de que la anulación de la palabra implica también la extinción del cuerpo. Si la palabra desaparece, también lo hace el

⁴⁴⁸ Op. cit., p. 89.

⁴⁴⁹ Op. cit. p. 90.

⁴⁵⁰ Op.cit. p. 83

individuo. En el cuento “A mancha verde” ,⁴⁵¹ la protagonista pierde el sentido de su existencia en un instante de lucidez en el que percibe su absoluta soledad. Simultáneamente a ese momento, la identidad del personaje comienza a difuminarse poco a poco, llegando a perder incluso su corporeidad. La abstracción que representa una mancha verde- el color del vestido que lleva puesto la protagonista- simboliza el momento en el que la vida está próxima a su fin. Esta revelación enmudece por completo a la protagonista, incapaz de emitir el más leve sonido. La soledad y angustia del personaje es tan completa que ni siquiera el grito puede emerger:

“Tentou gritar ou talvez suspirar, só isso. Entreabriu a boca, em silêncio. Depois caiu, foi caindo, a sua mão magra, com anéis- sempre gostara de anéis- ainda agarrou o rebordo da cómoda, mas tão ao de leve, logo o largou. Ficou dobrada sobre si própria, no chão. Uma simples mancha verde.”

La protagonista permanece innominada durante todo el relato. La ausencia de un nombre refuerza aún más la soledad del personaje. Sin la presencia de alguien que pueda nombrarla se llega a la completa anulación de su identidad. Desde el inicio existe un proceso de desintegración: el nombre, la palabra y finalmente el cuerpo del personaje son progresivamente borrados.

Otros de los motivos para la pérdida del cuerpo es la falta de visibilidad. Cuando alguien siente no ser visto, a pesar de estar presente entre otros individuos, comienza a perder la conciencia del cuerpo. En el relato “Tempo de Mercês”, Albertina, una mujer que estaba “no início daquela idade incerta e comovedora que é como que uma despedida”, siente que su presencia nunca es advertida por los demás. Este personaje aparece totalmente desdibujado, atrapado en una indeterminación que contribuye a su falta de relieve:

“Não era velha nem feia. Não era muito jovem também nem muito bela (...) Tinha olhos e cabelos claros mas sem um tom muito definido, como se algo lhes tivesse tirado o brilho e o excesso de cor. Tinha também um sorriso só

⁴⁵¹ Maria Judite Carvalho, *Seta Despedida*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995, pp. 125-129.

esboçado, que nunca chegara a ser abertamente sorriso, e uma voz quebrada.”
(p. 51)

En realidad, en esta descripción Albertina no recibe ningún atributo. Todas las posibilidades le son negadas. La anulación de su cuerpo comienza en esta falta de cualidades. Sin ningún rasgo que la reconozca, su cuerpo no es visible. La conciencia de pasar siempre inadvertida y la dificultad de llegar hasta el otro lleva a este personaje a preguntarse irónicamente si sus manos tendrán siquiera huellas digitales, única posibilidad de dejar constancia física de su presencia: “Pergunto a mim própria se deixarei impressões digitais. Sou capaz de nem isso deixar, que dizes?” (p. 51). La anulación del cuerpo por la incomunicación identifica el silencio verbal con el personaje, quien se aproxima a la desaparición completa.

Otro ejemplo de reducción física del personaje se encuentra en el cuento “O Ser”,⁴⁵² de Isabel Barreno. El título vuelve a negar la identidad de la protagonista-también innominada, solo reconocida en el pronombre “ella”-, disuelta en la alienación de un quehacer constante y mecánico. Las continuas tareas domésticas la mantienen aislada en una inercia de la que nadie más participa. Su tiempo libre- que marca también un espacio no compartido- está invadido por el cansancio que impide la superación del tedio y el vacío que la rodean. Su cuerpo queda entonces reducido a un leve murmullo, apenas perceptible, enterrado en su existencia cotidiana:

“Sentada, viu todas as suas energias espalhadas durante o dia, correndo. E todos os poemas que fizera, no seu interior, reequilibrando suas energias esvaídas. Sua criação estava completa: era um inaudível murmúrio sob o cotidiano, correndo.”⁴⁵³

En *Paisagem com mulher e mar ao fundo* la pérdida del ser amado es la pérdida del propio cuerpo. Sin la presencia de los seres queridos, la palabra se detiene y con ella el cuerpo, que pierde su voluntad de estar presente. La imposibilidad para la palabra crece a medida que el cuerpo se va desintegrando. La falta de corporeidad

⁴⁵² Maria Isabel Barreno, “O Ser”, *Contos analógicos*, Lisboa, Rolim, 1983, pp. 101-102.

⁴⁵³ Op. cit, p. 102.

desliga el cuerpo del mundo y este, forzosamente, se separa de la palabra. Ya no hay nadie para enunciarla. Una palabra sin cuerpo es un mundo sin vivencia:

“O real tinha-se tornado num jogo de transparências, ela era uma sombra num vidro, uma sombra passando, atravessando as coisas sem tocá-las, um corpo de vidro caindo de uma janela alta, um corpo rebentando em estilhaços de granada; para viver seria preciso recuperar-se, reunir os pedaços dispersos (...) mas perdera o seu corpo, a forma do seu corpo, perdera os sonhos, os lugares, as pessoas que ela amara e não podia mais sonhar sozinha, agora ela era transparente e pertencia à água e ao vento, desaparecera a sua ligação com a terra, havia uma falta de fixação no solo, uma ausência de raiz, - para viver seria preciso voltar atrás, ao momento do tempo em que ficara parada, em que caíra de repente para fora, arrancada das coisas-” (pp. 23-24)

La palabra siempre ha existido atada al cuerpo. Diferida o no, su aparición revela la necesaria anterioridad del hombre para poder existir. Desde el origen, el ser humano vio en la palabra una semilla para poder ser arrojada al tiempo y sobrevivir en ella. La permanencia de la palabra en este fluido temporal está sujeta a condiciones de las que no puede participar. Su fijación en la escritura o la evanescencia a la que queda destinada por la oralidad miden la extensión de su resonancia.

La identidad de la palabra permanece también sujeta a su soporte. Lejos del cuerpo al que se adscribe, su origen se oscurece progresivamente. Su intención y significados quedan comprometidos en la imposible certidumbre de un destinatario capaz de absolver su fragilidad. Para aproximarse a la certeza, la palabra necesita no quebrar la frontera de lo inmediato. Hay, por tanto, una palabra cercana al cuerpo que permite el retorno al origen, al *padre* que Platón reclamaba para el auxilio de la palabra. En el abandono de la palabra que se produce en la escritura no hay prolongación, ni posibilidad de reformular, de recomenzar ante la evidencia de un fracaso. Lejos del cuerpo, la palabra arriesga el origen para alcanzar, sin embargo, la trascendencia.

Cuando desaparece esta atadura, emergen otros horizontes en los que la palabra no se limita a señalar, a referir, sino que puede empezar a construir otro espacio, otra temporalidad. En definitiva, otra forma de existir. Para ello es necesaria

la creación de *un universo ausente* que pueda nombrar aquello que no está, que todavía no es.⁴⁵⁴ El cuerpo ya no es el único soporte para la creación. Ahora es posible llevar la palabra fuera de los límites que el cuerpo puede recorrer. Sin embargo, la oralidad seguirá reclamando una presencia que pueda recoger lo que la palabra dice. No será hasta la aparición de la escritura cuando la palabra rompa definitivamente con el cuerpo y no exija la concurrencia del emisor y el receptor, aplazados para siempre del momento inaugural de la palabra.

La palabra ya no precisa del cuerpo para emerger, ahora alcanza ella misma su propia corporeidad en la letra escrita. Anulada la referencialidad inmediata, la escritura exige, sin embargo, una hermenéutica que compense la mudez de la letra y sea capaz de restituir su origen. El olvido de su fundación, contra el que debe luchar la palabra escrita, carcome la escritura desde la distancia que le otorga el tiempo. La memoria que sostiene el texto escrito es siempre ajena, porque no se proyecta desde la mano que escribe, sino desde el individuo que recibe el texto, de manera que confluyen en la lectura la memoria del autor, revelada en la letra, y una memoria aún viva que se descubre ante aquella. Leer se convierte así en una doble proyección, en dos voces que se encuentran en el silencio de la página. El eco de otro tiempo consigue su resonancia en la voz interior del lector. La palabra vuelve a ganar así corporeidad. El cuerpo que germinó la palabra y queda anulado al escribirse se reescribe en el lector.

La tecnología ha anulado la obligatoriedad de mantener en un mismo espacio a los interlocutores que comparten la palabra. Esa distancia que recrea un contacto sin cuerpo modifica la condición aristotélica del hombre como ser social. Ahora hay una presencia sólo en la palabra. El diálogo es posible en la ausencia de los interlocutores,

⁴⁵⁴ Lledó detalla esta transición que libera al hombre de lo presente: “Desde el momento en que el hombre habla de lo no inmediato, de dioses o héroes que no ha visto, de conceptos que, encarnados en los dioses, irán paulatinamente sustantivando su propia conceptualidad, está creando el tiempo. Las palabras nombran lo ausente, lo distante, lo que ha de venir (...) El logos es la posibilidad de arrancar al hombre del horizonte de la inmediatez. Para ello se necesita la creación de un universo ausente que tenga su enraizamiento en lo presente, en el cuerpo, en sus pasiones y en sus deseos.” Lledó, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 26-27.

una ausencia que se salva de ser completa gracias al flujo verbal intensificado en la simultaneidad del mensaje.

Parece que el hombre extingue una parte de sí en cada nuevo soporte que descubre. Si el texto platónico lamentaba el olvido al que se condenaba el hombre al confiar la palabra a la escritura, ahora es el contacto, la presencia del otro, lo que se pierde al someter la instantaneidad de lo oral a la pantalla. El hombre salva la simultaneidad a pesar de la distancia, consigue romper la barrera del espacio, pero a cambio entrega su propia visibilidad, la posibilidad de completarse en el gesto, en la voz, en la mirada. Su identidad queda así diluida, recluida solo en la palabra. El soporte de la pantalla, además, limita el espacio de lo escrito, condicionando su desarrollo y negándole el tiempo necesario para su adecuada creación. La palabra se retrae, se precipita al vacío antes de haber sido suficientemente pensada. Arrollada por la velocidad, por la necesidad de la inmediatez, nace vacía, apenas visible antes de su evanescencia, para acabar, finalmente, reducida a su propio rumor, leve ruido rápidamente diluido en otro mayor.

Esta facilidad para prescindir del cuerpo en la comunicación tecnológica posibilita la aparición de nuevas formas de silencio. La tecnología ha forjado una oralidad escrita, en la que el diálogo se convierte en un intercambio sin mediación de la voz. La palabra se entrega de forma inmediata, sin el apoyo de un contexto más allá de la imagen que profusamente suele ocupar gran parte del espacio concedido a la palabra. La importancia del elemento verbal se desplaza en beneficio de la imagen. La expresión de la emoción y del estado anímico se reduce también al icono, sin necesidad de más elaboración que la búsqueda de una imagen ya seleccionada. La entonación, que antes modulaba la palabra para terminar de concretar el significado pretendido, ahora es silencio. El espacio y el tiempo también se someten. Aunque la palabra de los interlocutores parece llegar a todos los lugares, nadie se desplaza en realidad. El espacio ganado a la palabra le es restado al individuo. El tiempo, que ha logrado la simultaneidad, el instante siempre capturado, se encuentra permanentemente invadido por la palabra del otro. Lo conquistado se vuelve para someter a aquel que cree en su dominio y le muestra el estrecho margen de su espacio.

Todos los cambios en la forma de comunicación humana modifican la importancia de los elementos que la integran y desplazan su lugar. La anulación del cuerpo cambia la percepción del mundo que intenta traer consigo la palabra. La sensación que invade la experiencia no siempre encuentra su correspondencia con la realidad que cree vivir. El cuerpo es un mediador para la palabra, una forma de percibir mejor a aquel que se comunica con él. Philippe Breton plantea la importancia de la presencia física: “¿No alcanzamos más lo real del otro cuando está frente a nosotros?”⁴⁵⁵ La virtualidad conlleva la apariencia, la producción del efecto frente a la efectividad de lo real, por lo que está condenada a fracasar cuando no pueda proporcionar aquello que el individuo ha proyectado ante ella. En el relato “A orelha”, de Teolinda Gersão, la protagonista enfrentaba, en la separación corporal que impone el teléfono, la ilusión de una comunicación que en realidad no ocurría. El título alude a esta desmembración de palabra y cuerpo, en la imposibilidad de estar junto al interlocutor en la vida moderna. La tecnología no puede conseguir una comunicación completa porque prescinde de la presencia física del otro.

También el cuerpo se enfrenta a la apariencia, pero es capaz de desmontarla con la persistencia de su presente. El cuerpo anuda y deshace los significados contruidos en torno a él en función de su proximidad, de la posibilidad o no de identificarse en ellos. Contrasta su contorno con el mundo, resuelve sus contradicciones, sus fracasos y grietas. Pero necesita de otros cuerpos para ello. Sin la proximidad de otros, el cuerpo queda reducido a un perímetro demasiado estrecho.

Esa distancia que media entre el individuo y el mundo cambia según el silencio se viva en soledad o ante la presencia física del otro. El silencio en compañía muestra una existencia ignorada que asemeja al individuo al objeto que siempre pasa inadvertido. El silencio entre los demás borra al hombre y pone en evidencia que el ruido de la vida pertenece al otro. La persistencia del silencio ante la presencia de otras personas demuestra hasta qué punto la soledad es la herrumbre que cubre al individuo, ocultándolo. Nada se deshace en compañía si el individuo no es una

⁴⁵⁵ Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 66.

presencia real. El silencio se espesa, se cierra sobre sí mismo como defensa ante el ruido en que se convierte el otro.

Las relaciones sociales obligan además al individuo a un difícil equilibrio en el que demostrar la correcta administración del silencio. El hombre está obligado a conocer los usos sociales y culturales del silencio, saber cuándo es pertinente y cuando no resulta en absoluto conveniente. El problema para el individuo comienza cuando no conoce ese *silencio social* o no acierta en su gestión. La presencia del otro anula la posibilidad de replegarse en el silencio, aun cuando esa sea la necesidad. Aquel que se sume en el silencio rápidamente es abordado, toda la atención se encamina hacia él para intentar arrancarlo de su espacio silente. El hombre sólo puede ser silencio cuando nadie lo acompaña. Ante los demás, el hombre es un cuerpo siempre en evidencia que debe entregarse al otro: “El cuerpo funciona como un límite fronterizo que delimita, ante otros, la presencia del sujeto.”⁴⁵⁶

Cuando el silencio, pese a todo, persiste, toda una serie de lenguajes emergen del cuerpo para suplir la ausencia de la palabra. El cuerpo es una presencia que significa desde el silencio. Como prolongación y sustituto de la palabra, el cuerpo pone en movimiento su mensaje. Se tensiona, se contrae, extiende en él el lenguaje de sus gestos para dibujar una caligrafía muda. Sin embargo, necesita del otro para su lectura. El individuo solo, imposible receptor de sí mismo, no logra recorrer su propia geografía, no puede completar la extensión de su cuerpo y recoger el mensaje que entrega. La bruma del pensamiento, la emoción que escurre por el cuerpo no tiene la misma nitidez cuando el cuerpo no puede situarse frente a sí mismo. Es el otro quien puede capturar el movimiento, el gesto que habla, especialmente en los casos en que no hay mediación de la palabra.

El silencio destaca el cuerpo. La palabra, tan eficaz en el acto comunicativo, parece agotar la atención, minimiza el interés hacia los elementos extralingüísticos, reduce el proceso comunicativo a su propia dimensión. La opacidad que supone la palabra no facilita otras lecturas, por más que puedan ser solidarias con su mensaje. La

⁴⁵⁶ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012, p.22.

palabra ocupa todo el espacio y el cuerpo regresa a su silencio. Sin embargo, cuando la palabra se ausenta, el cuerpo se ofrece como el único mensaje posible. Ante aquel que calla, sólo resta la búsqueda del gesto. Es entonces cuando cada variación del cuerpo importa porque, en ese preciso instante, todo lo que puede expresar el individuo está contenido en ese movimiento. El cuerpo materializa aquello que el silencio sume en él, se expresa de forma diferente según el significado del silencio que lo sostiene. El cuerpo no se mueve igual en la expresión de emociones tan distantes como el miedo, la angustia o la euforia. Todo lo que el individuo experimenta modula también la expresión de su cuerpo, aunque en la plena vivencia de cada emoción apenas pueda percibirse aquello que el cuerpo emite. No todos los mensajes del cuerpo se entregan desde la consciencia. En algunos casos, el lenguaje físico se superpone al verbal, delatando un significado que no deseaba ser revelado. Sin embargo, el individuo puede tener la necesidad de utilizar su cuerpo para expresarse cuando algo le impide el uso de la palabra. La mirada, la expresión del rostro, las manos, la mayor proximidad del cuerpo, todo se hace palabra, cada parte busca la manera de articular su significante.

El rico lenguaje del cuerpo queda inutilizado, al igual que la palabra, cuando no hay nadie para recibirlo. En los textos revisados en el apartado dedicado a la dicción del silencio, gran parte de los personajes se encuentran solos. Sin la presencia de un interlocutor, el cuerpo habla inútilmente. La expresividad descrita en el texto-personajes que se encogen, inmóviles, sobre el espacio- es solo para el lector.

Cuando el cuerpo y la palabra están aislados, el hombre refugia en su interior lo que el mundo hace de él. En la progresiva construcción de sí mismo, el hombre se nutre del conocimiento que le otorga la experiencia.⁴⁵⁷ En el afuera comienza su

⁴⁵⁷ Lledó parte de la premisa kantiana que sostiene que “no existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia”, para explicar el proceso por el cual el hombre se construye en la doble direccionalidad que alcanza la proyección del interior sobre el exterior: “Nuestra capacidad de conocer no se despierta sino a través de aquello que pasa por los sentidos, que provoca representaciones y que pone en movimiento nuestra actividad intelectual. Pero, además, la experiencia consiste en elaborar todo ese material de las representaciones sensibles, hasta llegar a un conocimiento de *supuestos* objetos. Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una

alumbramiento. La constelación que se abre en el interior extiende un complejo sistema de relaciones entre los elementos que la integran. El hombre regresa del interior para el desmantelamiento o el refuerzo de las estructuras que lo sostienen. El pensamiento y la memoria son palabra interior para el encuentro y el (re)conocimiento. El cuerpo es la vía de acceso, una apertura al mundo: “Si el cuerpo es condicionamiento a un mundo, es también, en el origen, la condición de entrada en todos los mundos y todos los tiempos”.⁴⁵⁸ El interior del cuerpo es el espacio de comunicación del individuo consigo mismo. La importancia de la palabra sola, ya estudiada, concentra la atención del personaje en sí mismo. El cuerpo no es el objeto de su atención, pero sí el lugar donde se despliega el diálogo interior. En los textos donde solo existe un personaje, el cuerpo es, en realidad, el verdadero soporte del discurso. En él se escribe todo lo que el personaje dialoga desde su conciencia.

El diálogo es intercambio, un flujo que busca la progresión, el hallazgo. La palabra, para serlo, debe estar en movimiento. Primero, en el interior, hasta formarse, fortalecer su contorno y asegurar su contenido. Sólo entonces puede emerger.⁴⁵⁹ En el encuentro con el otro, la palabra compromete su identidad y sentido. El intercambio, el contacto con la palabra ajena, puede afianzar y consolidar la palabra entregada o puede, por el contrario, acabar con su vocación de sentido, ser desmontada y anulada.

realidad exterior, sino una *elaboración*.” Ese exterior operará dependiendo de cada hombre, ya que es este quien “construye significaciones, organiza experiencias y determina su propia praxis. La existencia humana se concreta así, a las condiciones de posibilidad de su ontología corporal. Un cuerpo, pues, en el espacio; entre otros cuerpos, que colaboran o impiden su percepción o interpretación de la realidad”. Lledó, Emilio- *El silencio de la escritura*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 17-20.

⁴⁵⁸ Philippe Breton y David Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión Argentina, 2011, p. 83.

⁴⁵⁹ Lledó habla de este necesario maceramiento del lenguaje en la interioridad, del diálogo como proceso de gestación y alumbramiento: “Todo lenguaje, para que efectivamente lo sea, precisa, pues, una reflexión en la subjetividad. El pensamiento en un *diálogo del alma consigo misma* (Platón, *Sofista*, 264a), y esta mismidad que pregunta y responde llega al conocimiento imitando, en su propio ser, la estructura dialéctica de la vida, o sea, haciendo que conocer y entender sean fenómenos parecidos al lenguaje del encuentro, al diálogo de los hombres que hablan en el espacio común de su propio existir.” Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 30.

Sin embargo, el personaje abandonado no tiene la posibilidad de confrontar su palabra interior con la del otro.

El cuerpo es palabra, pero también contiene silencio. El individuo se sumerge en él y ordena la liturgia que puede aproximarle a un estado propicio a la vivencia interior. Desde ella, el hombre proyecta la extensión creciente de esa vivencia hacia un espacio que trasciende los límites de lo cotidiano y logra anular al propio cuerpo. La introspección y el acto creativo marcan un umbral entre lo conocido y lo oculto y llegan hasta el silencio para hacer emerger la parte más visible. El silencio actúa entonces como un espacio primigenio, un lugar de entrada donde dar comienzo a todo lo que la limitada experiencia de lo cotidiano no puede contener. En el limen de lo cognoscible, de la comprensión y la visión, el hombre encuentra su límite. Nombrar lo que aún no existe lleva de nuevo al silencio, principio y fin de un tránsito que pierde su destino en la incapacidad de trascendencia del ser humano. De nuevo el silencio es extensión, prolongación de una palabra imposible que nace en la intuición del cuerpo.

En Maria Gabriela Llansol la escritura se concibe como una extensión del propio cuerpo, formando con él una unidad. Esta indistinción entre el cuerpo, la escritura y la naturaleza⁴⁶⁰ se mantiene, pese a que la individualidad de los seres parezca evidenciar lo contrario:

“Corpo/escrita/árvore, unidade que se recorta em seres aparentemente autónomos que, no entanto, procedem de um conjunto único, de uma mesma

⁴⁶⁰ Recordemos que en Llansol la clave de esta unidad es que todo tiene un significante, una caligrafía legible: “Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica: gatos, cão, plantas, ser-humano, Presença não humana. Tudo se aprende. Para os caminhantes da Noite, nada é incompreensível. A não-hierarquização radical das formas vivas, a proximidade entre elas, a estabelecimento de relações preferenciais são, em meu entender, o habitat mais adequado, por parte do ser-humano, ao exercício da sua arte de se tornar ‘forma humana’.” José Augusto Mourão, *O Fulgor é móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa, Roma Editora, 2003, p. 42.

raíz, de um todo que se expande e que se distancia da representação do mundo, revitalizando-se numa postura antimimética em que o texto se autofoca.”⁴⁶¹

En *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*, Llansol define la corporeidad de la palabra sin la capacidad para la expresión, ni la actuación:

A palavra

corpo que não fala, corpo que não age

eco da própria palavra solitária, interlocutor

potencialidade da palavra de ser dirigida a alguém e ser escutada por alguém:

Interlocutor (p. 28)

Sin embargo, la palabra se ofrece como la extensión del cuerpo de quien la escribe: “A palavra é uma escrita do corpo, é uma contabilidade do corpo.” (p. 28) Al mismo tiempo, el texto se vincula a la palabra, en busca de su sonoridad. El hombre también prolonga el texto al hablar de él, otorgándole la voz de la que carece: “A sua capacidade é a voz, mas a voz é o que falta ao texto. Se queremos encontrar a corporalidade do texto, falemos dele.” (p. 30). Del mismo modo que el hombre se sitúa ante el texto, debe aprender a situarse ante el otro. De ese movimiento depende el entendimiento, pues a la palabra le resulta esencial el modo en que se va a articular para poder llegar al otro:

“A palavra suscita a não-palavra, o não dito não é todo o silêncio, é uma forma de silêncio.

Entre o dito e o não dito fica o humor- o humor está muito próximo do não-sens (*non-sens*).

Não falar porque isso não leva a lado nenhum.

Tudo dizer.

⁴⁶¹ Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, “A escrita corporal de Llansol”, *Un nome de fulgor*, Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (org.), Nitéroí, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, p.95.

A nossa sociedade está cheia de não-sentido (inflação do sentido).

O não dito que picota [sic] o discurso é muitas vezes a afirmação de um sentido não expresso.

Fábrica de palavras- tão importante como a palavra, o discurso feito, é a forma de articulação do discurso, a fábrica interna da palavra.

Saber dizer não é saber falar, é colocar-me diante da pessoa com que estou a falar.” (pp.28-29)

La relación entre el cuerpo y la palabra queda definida por la mayor dependencia de esta última respecto del primero. El cuerpo, sin la palabra, logra una comunicación. Aunque limitado, el lenguaje corporal se mantiene. La palabra se origina siempre en el interior del cuerpo y de él sale al mundo, a través de la voz que la enuncia o de la mano que la escribe. Maria Judite de Carvalho demuestra como la soledad es la anulación de estas dos entidades. Gersão las distancia para observar su mutuo debilitamiento. Solo en Llansol encontramos su coincidencia. Cuerpo-incluso el inorgánico- y palabra son una misma caligrafía si existe alguien que sepa interpretarla.

7.3. El espacio de lo indecible. El silencio como escritura de lo inefable.

La palabra es un anclaje, un muro que contiene al lector en un número finito de significados. Para trascender esta limitación, la poesía libera la palabra de su uso cotidiano, busca un espacio nuevo para ella, la asocia a nuevas realidades, encuentra el vínculo entre palabras que antes no sabían aproximarse, siempre en el intento de llegar al otro lado del lenguaje. Y se vale del silencio para mantener ese espacio en el que la palabra nunca termina de resolver su búsqueda.

El silencio es un elemento más para la expresión. En aquello que el poema silencia hay un modo de decir, un espacio para que también el lector aloje su palabra. El silencio está así presente durante todo el proceso poético. En el inicio, ante el poema no escrito, el silencio es el vacío primordial, el blanco del origen. En el poema, el silencio es la transición, la permanencia antes de la palabra, la espera. Tras el

poema, el silencio es la apertura hacia aquello que la palabra ha entrevisto pero no ha podido traer.⁴⁶²

Si el silencio es la no aparición de la palabra esperada -una manifestación posible pero no realizada-, en el texto queda un espacio no ocupado, una huella de esa palabra que no se manifiesta. Ante este hecho cabe la posibilidad de señalar el vacío que se produce- mediante la descripción, la evocación, la recreación o la materialización gráfica- o continuar la búsqueda, también en el silencio. En consecuencia, el silencio no es solo un espacio que se abre donde falta la palabra, también es su extensión cuando esta ha agotado todo su espacio:

“Por donde quiera que ribetee los límites de la forma expresiva, la literatura arriba a las playas del silencio. En esto no hay nada místico. Sólo la observación de que el poeta y el filósofo, por haber investigado el lenguaje con la mayor precisión e iluminación, han advertido, y hecho que el lector lo advierta con ellos, la existencia de otras dimensiones que no pueden abarcarse con las palabras.”⁴⁶³

En este pasaje, Steiner sostiene la idea de que la filosofía y la poesía son los lenguajes que mejor penetran en el terreno de lo inefable, dada su mayor capacidad para llevar la palabra hasta los límites de su capacidad expresiva. Algo similar consigue

⁴⁶² José Ángel Valente, uno de los principales exponentes de la poética del silencio, describe este proceso en el que silencio permite la apertura del poema, lo sostiene y acompaña hasta su acabamiento en el texto escrito: “Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación.” La obra artística comienza entonces en este silencio en el que se reconoce, en la nada de lo increado, la posibilidad, la inminencia, la proximidad de aquello que comienza a emerger. El silencio no abandonará la palabra poética: “Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio.” José Ángel Valente, “Cinco fragmentos para Antonio Tapiés” en *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Ediciones de la rosa cúbica, 2004, pp. 33-35.

⁴⁶³ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2013, pág. 118

la música. Bajo esta idea subyace la creencia de que la prosa, menos reflexiva hacia sus propias posibilidades expresivas, no puede tensionar tanto el lenguaje. La intensidad del lenguaje poético o la constante indagación del lenguaje filosófico hacen posible la apertura de la palabra más allá de los significados y formalismos que la cercan. La narrativa, en cambio, se debe al desarrollo de una historia y de las estructuras que la acogen, por lo que el lenguaje queda al servicio de este fin. Desde esta perspectiva, el silencio debería ser un elemento narrativo más, un suceso que marque un momento de la historia y que afecte a algún personaje. Entendido como una circunstancia dentro de la historia, el silencio es referido como un acontecimiento- de diferente duración- dentro de los sucesos que se narran. Sin embargo, la narrativa convierte el silencio en objeto metalingüístico cuando en él se evidencian sus propias limitaciones expresivas.⁴⁶⁴ Narrar es contar y en el decir está siempre implícito el silencio. La narrativa que somete a reflexión sus propios códigos y límites no puede ignorar el silencio como uno de sus elementos de significación.

En la narración, existe, además, un silencio que necesita hacerse explícito cuando es el principal contenido que se quiere comunicar. Benjamin recuerda que: “lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable.”⁴⁶⁵ El lenguaje puede, por tanto, comunicar el silencio y en el texto narrativo el silencio no es solo el de la palabra no revelada. También hay silencios que forman parte del acontecer del personaje, silencios que forman parte de la vida diaria del hombre. Ortega y Gasset desvincula la inefabilidad

⁴⁶⁴ “O facto é que, na realidade, a opacidade do texto não deixa de estabelecer visíveis identificações com a estrutura poética moderna, remetendo-nos para a (im)permeabilidade da realidade oculta que subsiste e que individualiza cada um de nós, materializando o silêncio, ou seja, o núcleo central de nosso espírito. Esta será, aliás, uma das causas fundamentais da razão de ser do escritor, pois que ele não faz mais do que tentar aclarar o caos que o domina, essa presença tutelar do “indizível” que só pode expressar-se pelo “não-dito” e sem o qual a obra não existiria. (...) Em que medida poderemos (fazer) falar este silêncio?” Ramiro Teixeira: “Corpo, Memória e Linguagem. Teolinda Gersão”, en *Além Texto*, Lisboa, Limiar, 1987, p. 72.

⁴⁶⁵ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 74.

de la idea de trascendencia. El indecible puede estar en todos los ámbitos, desde el más elevado al más cotidiano: “Ser o no inefable es indiferente a la calidad de un conocimiento, puesto que comparte la suerte de indecible lo más elevado con lo más humilde.”⁴⁶⁶ Por ello la narrativa es un espacio donde acoger tanto los silencios del hombre como los del lenguaje.

Cuando lo inefable no nace de la vivencia, sino del mismo lenguaje, debemos remitirnos al origen mismo de la inefabilidad. Lo inefable aparece siempre asociado a la imagen, un conocimiento que puede ser entrevisto, pero no puede ser comunicado.

El motivo de esa imposibilidad se halla en la naturaleza misma del contenido asimilado. Los dos géneros del conocimiento, *didaktikon* y *telestikon*, representan, respectivamente, aquellos contenidos que pueden ser transmitidos y aquellos que son revelados sin poder ser verbalizados y para cuyo acceso es necesaria una iniciación.

Perséfone representa la *Kore*⁴⁶⁷, figura central de los misterios de Eleusis. Todos los ritos de iniciación que envuelven el misterio de *Kore* llegan hasta un conocimiento cuya naturaleza nos sitúa fuera de lo que puede comunicarse. Se trata de una vivencia que se basta a sí misma:

“En los misterios el hombre antiguo no aprendía algo- una doctrina secreta- sobre lo que, enseguida, debía callar, sino que tenía la alegre experiencia del enmudecer mismo (mega gar ti theon sebas ischanei auden), “un gran estupor frente a los dioses impide la voz”: Homeri Hymnus in Cererem, v.

⁴⁶⁶ José Ortega y Gasset, “El silencio, Gran Brahmán”, *Obras Completas, vol. II*, Madrid, Taurus, 2005, p. 721.

⁴⁶⁷ Sobre este término, refiere Agamben: “El término griego kore (en masculino koros) no se refiere a una edad precisa. Deriva de una raíz que significa la fuerza vital, el impulso que crece y hace crecer a las plantas y a los animales (koros significa también “retoño”) (...) Kore es la vida porque no se deja “decir”, porque no se deja definir ni por la edad, ni por la identidad sexual, ni por las máscaras familiares ni sociales.” Giorgio Agamben, *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid, Sexto Piso, 2014, p.15.

479), es decir, la posibilidad, abierta al hombre, de la “muchacha indecible”, de una existencia alegre e intransigentemente in-fantil⁴⁶⁸.

La vivencia de un indecible define tradicionalmente la experiencia mística. Desbordado por una intensidad que no puede acoger ni asimilar, el ser humano enmudece. Sus facultades de discurso y pensamiento no le acompañan. El silencio es un salto hacia una trascendencia imposible. Ante la totalidad, el lenguaje parece romperse.⁴⁶⁹ En la experiencia radical de lo indecible, el lenguaje pierde todos sus referentes. Esto permite un vaciamiento de significado que hace de cada palabra un receptor de nuevos contenidos y experiencias. La palabra sale del lenguaje y, vacía de él, regresa para forzarlo más allá de sus propios límites. Una liberación necesaria para agrandar el lenguaje:

“Cuanto más poético es un poeta, tanto más libre, es decir, más abierto y más dispuesto a lo insospechado es su decir; de un modo más puro confía lo dicho a la escucha, siempre más atenta; tanto más lejano es lo dicho por él del mero enunciado con el que tratamos sólo en vistas a su corrección o incorrección”.⁴⁷⁰

La palabra poética que logra erigirse como una forma de señalar el lugar de lo oculto, sin llegar a revelarlo plenamente, implica una forma de silencio ante lo inefable. La palabra poética no puede nombrar, pero se salva del silenciamiento completo gracias a su capacidad para forjar imágenes que participen de la realidad inefable:

“El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el desvelarse, hace aparecer precisamente el ocultarse, y lo hace aparecer de esta manera: *en*

⁴⁶⁸ Op.cit. p. 21

⁴⁶⁹ “Tanto las experiencias místicas como las vivencias e intuiciones que tienen una percepción global no encuentran expresión en un sistema sémico lineal, como es el lenguaje, porque no pueden ser analizadas por partes”. Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 117.

⁴⁷⁰ Martin, Heidegger, “Poéticamente habita el hombre”, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 166.

tanto que lo que se oculta. El poeta, en los fenómenos familiares, llama a lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido.”⁴⁷¹

La palabra une así lo comunicable con lo indecible, reflejo constante de lo que queda oculto, pero cuya existencia se conoce. La imagen poética se aproxima a lo oculto y logra mostrar no ya la esencia de esa realidad, sino su presencia al prestarle una forma reconocible. El poetizar “habla en imágenes (Bildern)”, ya que “la esencia de la imagen es dejar ver algo”:

“Por esto las imágenes poéticas son imaginaciones (Ein-Bildungen), en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar. El decir poético de las imágenes coliga en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño.”⁴⁷²

La palabra supone así un acto de iluminación que permite un mínimo entendimiento al lograr aproximarse a la realidad intuida. El silencio, por el contrario, permanece como el espacio de aquello que no ha logrado emerger lo suficiente para poder ser entrevisto. “El decir poético de las imágenes” se construye en la palabra. A la palabra le corresponde la claridad, la señalización, la constatación; al silencio, la ocultación, la extrañeza, lo desconocido.

La palabra puede señalar y bordear la presencia de lo oculto, sin llegar a su desvelamiento completo (“un desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse”).⁴⁷³ De la misma manera, el silencio, *lo desconocido*, constata la existencia de un fondo, inaccesible, pero existente, cuya verificación sólo podrá realizarse en la palabra. De esta realidad primera donde

⁴⁷¹ Op.cit., pp. 174-175.

⁴⁷² Op.cit. p. 175.

⁴⁷³ Op. cit., p. 172.

comienza la palabra poética su andadura, tiene su origen toda construcción poética: “Pero el poetizar, en tanto que el propio sacar la medida de la dimensión del habitar, es el construir inaugural.”⁴⁷⁴

El hombre, al tocar la palabra, no puede preservar su pureza, mantenerla cerca de su origen. Su insuficiencia y limitaciones, el desgaste de los lugares comunes acrecientan la desconfianza hacia ella. Frente a ello, el silencio aparece como un instrumento inquebrantable, capaz de purificarse y rehacerse en cada aproximación. Su apertura ilimitada permite un tránsito hacia lugares de contorno impreciso. Si algo caracteriza al silencio es la dificultad de asignarle un significado concreto. La materia blanca del silencio no se asocia a nada y gracias a ello puede llegar a todo.

La experiencia de lo inefable excede la capacidad de la palabra. Todo lo que el lenguaje no puede contener es acogido por el silencio. La negación de la forma que lo caracteriza le permite recibir todo aquello que tampoco tiene un contorno preciso. La imperfección de la palabra la convierte en un vínculo precario con aquello que la trasciende. Por ello la mística, como medio de unión con la trascendencia, tiene en el silencio más que en la palabra su camino de ascenso. En este proceso, se inicia un regreso hacia el silencio primordial, una medio de volver al origen, a las formas puras de lo que no ha sido nunca alterado.⁴⁷⁵

Todo acto de creación parte del silencio. En él, no es necesaria la fragmentación ni la separación. El silencio condensa en su espesor todos los elementos que concurren en él, formando una única unidad. Esa misma abolición de la dualidad es a la que aspira la mística. En el orden sintáctico de lo que es enunciado se percibe la necesaria jerarquía que regula las relaciones entre palabras. Sin embargo, en el silencio todo se dispone en un plano de igualdad. La palabra limita sus significados, frente a un silencio

⁴⁷⁴ Op.ci., p. 176.

⁴⁷⁵ “El individuo, al armonizarse con el silencio de las cosas, vuelve a sus orígenes, se llena de sí permitiendo que el mundo lo penetre. En este momento privilegiado, el silencio es un bálsamo que cura la separación con el mundo, la que hay entre uno mismo y los demás, pero también la que el individuo sufre dentro de sí: restaura simbólicamente la unidad perdida que el resurgimiento del ruido aniquila”. David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 116.

que lo acoge todo. Para contener el mundo, la palabra necesita reducirlo a su medida, incapaz de cubrirlo todo en su mínima extensión. El silencio inicia un espacio permanentemente abierto y sensible a cualquier variación que lo transforme. Es aparición, transición, revelación; es potencia, materia latente que acepta cualquier movimiento hacia el cambio. Incluso en su acabamiento, el silencio ofrece la posibilidad de recomenzar una y otra vez. La palabra reconstruye el mundo, necesita recrearlo para estar en él y muestra siempre su dependencia con los referentes para poder prolongar su significado. Allí donde lo humano deja de serlo, el lenguaje se disuelve.

El silencio no es sólo un fin, también es un medio para llegar a ciertos estados y lugares que la palabra enturbia. En la mística, el silencio es un instrumento para lograr la elevación del espíritu, no un lugar de permanencia. Para que el silencio inicie el tránsito buscado, debe primero conseguir un vaciamiento, eliminar el mundo del hombre y prepararlo para la trascendencia. En ella, la palabra vive un constante movimiento de ascenso y descenso. En la ascensión, el conocimiento es menor y por ello la palabra también disminuye. La palabra detenida, luego retomada, marca el umbral de lo posible. En él se detiene la palabra, que no puede completar el recorrido.

Todo lo que queda fuera del lenguaje pertenece al silencio. A pesar de la certeza de lo inefable, el hombre vuelve siempre a la palabra:

“el lenguaje resulta a menudo necesario, incluso para decir, como los místicos, la imposibilidad de decir. Es muy preciso enunciar el absoluto con nuestros medios de hombres, con la condición de reducirlo a lo humano.”⁴⁷⁶

Cuando la palabra no puede nombrar lo que contiene la inefabilidad puede al menos nombrarla. En ello deja constancia de una extensión que se prolonga más allá de sus límites, donde deja que el silencio se adentre:

“El silencio como tema, o la aparición del silencio que alterna con otros temas, son hechos del proceso semiósico; pero hay otros silencios que proceden

⁴⁷⁶ Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 94.

del mismo sistema sémico: el lenguaje no puede reproducir todo lo que el hombre ve, siente o discurre, y su valor representativo no lo abarca todo, hay una parte de las vivencias humanas, de aspectos de la naturaleza o de la sobrenaturaleza, para la que el lenguaje no dispone de expresión. Es lo inefable, lo que no puede ser dicho, lo que queda fuera de la palabra y es intuitivo por el hombre- o captado de otro modo- pues si no fuese así nos faltaría hasta el concepto.”⁴⁷⁷

La escritura llansoliana sigue un recorrido cercano a la mística: primero, la liberación de un vínculo unido a un mundo cerrado y limitado en su significado. Tras la purificación, la iluminación: la posibilidad de aproximarse al mundo sin discurso, a la espera de que todo se revele por primera vez y descubrir así un nuevo modo de relación, de entendimiento. La propia escritura se transforma acompañando cada descubrimiento. En una mística inversa, la escritura llansoliana no desea separarse de todo lo sensible; formula en el objeto la resonancia de lo que el hombre encuentra de sí mismo en él. La mística inicia un movimiento contrario; cierra lo sensible, el pensamiento o cualquier tipo de imagen para acceder a aquello que no puede pensarse, verbalizarse o encerrarse en una imagen, en algo perceptible o comprensible para el hombre. La nada que puede representar el silencio al dejarlo todo en suspensión es el medio más propicio para la unión con la divinidad. El silencio posibilita el vaciamiento necesario para acceder a un estadio que excede la condición humana.

En la escritura llansoliana cada objeto encierra también un acontecimiento. Si en la mística se produce la unión entre sujeto y el objeto de conocimiento, en Llansol la unión no se pretende porque sujeto y objeto están en un mismo plano. No hay fusión porque hay una relación de contigüidad, casi de simultaneidad. El silencio facilita esa proximidad allí donde no hay palabra. En Llansol el proceso de liberación y desprendimiento que vive el lenguaje tiene más que ver con lo social que con lo mundano, una concepción similar al pensamiento budista:

⁴⁷⁷ Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 116.

“El pensamiento budista se inscribe en otra dimensión espiritual. Rechaza toda referencia a un absoluto e insiste principalmente en la búsqueda de la vacuidad, en la captación de la insustancialidad de los fenómenos y de la propia persona. La existencia es sufrimiento, y liberarse de él es el objetivo (...) El adepto es un invitado a percibir el mundo bajo la forma de un flujo desprovisto de sentido, efímero en sus manifestaciones, y a separarse de él atravesando el velo de la ignorancia. El sabio es el que se desprende de sus ataduras terrenales por medio de la contemplación, y llega a fundirse en el orden cósmico mediante el despertar. Todo hombre es “naturaleza de Buda” y susceptible de liberarse de su forma empírica actual que le da un rostro y una identidad social. Buda no es una persona, sino un estado de alerta, de no-dualidad.”⁴⁷⁸

La palabra fija, cristaliza el significado: “Descrever um lugar indescritível é torná-lo inamovível para o resto da minha vida”;⁴⁷⁹ por ello Llansol busca la metamorfosis, abre el texto, no permite que acabe, que se repliegue, del mismo modo que muchos de sus textos ya habían comenzado antes de que la escritura empezase. Este silencio remite a un significado que no se aloja en el texto, aunque se aproxime a él. Desde esta concepción de la escritura, el texto no sería un comienzo, sino la prolongación de un significado, de una realidad ya iniciada. Esta forma de concebir el texto entre dos silencios- que representan dos espacios de significación no explicitada por la escritura pero sí sugerida por ella- es similar a la concepción paciana del texto poético: “Do significante à letra, da letra ao silêncio. Ou do silêncio à letra, da letra à escritura. Ou do silêncio ao significante e à letra e deste novamente ao silêncio. A obra habita entre dois silêncios: do silêncio de onde emerge ao silêncio a que é lançada.”⁴⁸⁰

Alazraki recuerda las palabras de Octavio Paz, “lo que dice la escritura está más allá de lo escrito”, para afirmar la existencia de estos dos silencios que enmarcan el texto poético:

⁴⁷⁸ David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 168.

⁴⁷⁹ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001, p. 12.

⁴⁸⁰ Lúcia Castello Branco, *Os absolutamente sós. Llansol-A letra- Lacan*, Belo Horizonte, 2000, p.

“El primero es un espacio vacío, amorfo una nada; el segundo también es una nada, pero fecundada de sugerencias: espacio vacío recortado por la palabra que comunica desde su invisible volumen. El silencio que antecede al poema es un caos estéril; el silencio que dibuja el poema es una oquedad poblada de voces inaudibles, que en última instancia son las verdaderas voces de la poesía.”⁴⁸¹

Este silencio final sería, en cierto modo, una prolongación de la palabra poética que entrega en el silencio todo aquello que no puede decir, de ahí la creciente valoración de lo que queda por escribir. Sepúlveda- Pulvirenti cita las palabras de Juan Ramón Jiménez en una carta dirigida a Luis Cernuda:

“Mi ilusión ha sido siempre ser cada vez más el poeta de *lo que queda*, hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser una poesía y no poeta.”⁴⁸²

La palabra lograría tras su final mantener parte de su iluminación, abriría así la percepción, después de abolirse a sí misma como frontera del significado. El texto, que ha dejado de ser el soporte de la palabra, releva en el silencio el espacio necesario para que ese estado poético, intelectual o sensitivo al que aludía Juan Ramón Jiménez pueda expandirse, una vez que la palabra poética lo ha iniciado. El silencio no sería entonces el final de la palabra, sino su prolongación, donde poeta y lector continúan construyendo significados, entreviendo realidades que la palabra no ha podido nombrar pero a las que ha podido dirigirse. Para que el indecible pueda señalarse como marca de una realidad intuida- la palabra tiene que llegar hasta él y desde él abrirse al silencio. Como afirma Alzraki, el texto continúa en el lector, ya que “no es un círculo que se cierra; es una espiral que se abre”:

“La experiencia poética reside en ese encuentro entre el silencio que sigue a la lectura del poema y el silencio del lector. El uno penetra en el otro; el uno

⁴⁸¹ Op. cit., p. 169.

⁴⁸² Emma Sepúlveda-Pulvirenti, *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas, 1990, p. 115.

fecunda al otro y de esa fusión (diálogo semejante al amor) emerge un significado que no está en el lenguaje y ni siquiera en el texto del poema. Experiencia que se acerca a la iluminación porque el poema, cuando toca fondo, consigue lo imposible: aúna lenguaje y silencio, conciencia e inocencia, irrealidad y realidad: *La iluminación poética consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación.*⁴⁸³

En el utópico intento de lograr el sentido, la palabra se presenta como un puente. Algunas palabras son medio, instrumento. Otras son el fin, el destino, el sentido último que desea alcanzarse. La palabra se construye a sí misma. Determinadas palabras requieren de muchas otras para poder mostrarse. Hay palabras con una extensión mayor, capaces de invocar un gran número de significados. Y entre todas ellas, se instala el silencio, lugar de tránsito hacia la palabra esperada.

Esos espacios externos al texto que llegan, sin embargo, a entrar en él suponen un tipo de escritura diferente, que no puede manifestarse en la palabra porque no han tomado de forma completa su cuerpo. La escritura interior represente este tipo de texto que se desarrolla en un soporte que nunca será físico:

“Hay otra forma, pues, de escritura que es la escritura interior; la que produce el universo especulativo donde se forja la vida intelectual. Una escritura cuyos caracteres no son los que las inmóviles letras nos presentan, sino caracteres que realmente discurren, se modifican y conectan con el pensamiento (...) Una escritura, pues, en un espejo que, sin embargo, no necesita los caracteres exteriores con los que se distinguen las palabras, sino que va configurándose en una forma del tiempo: mirada que se lee a sí misma, que es letra y lector; pero que, al leerse, establece las normas que la hacen existir o la aniquilan. Es verdad que la vagorosa e inobjetivable introspección que forja nuestra consciencia apenas permite entrever ese proceso. Es difícil describir esa mirada interior, mirada sin “objeto”, y ante la que fluye el lenguaje que se va constituyendo en el curso mismo en el que esa consciencia, ojo y luz, lo enfoca y atisba. Lo “interior” a que Platón se refiere no queda, efectivamente,

⁴⁸³Jaime Alazraki, “Para una poética del silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (enero-marzo 1979), p. 171.

reflejado en esas metáforas de la escritura en el alma que es capaz de “saberse” al elegir sus interlocutores; pero se aproximan, en algún aspecto, al misterioso mecanismo de la intimidad”.⁴⁸⁴

En Llansol, el mundo es la proyección de otro silencio. El interior del hombre se descubre en la naturaleza y encuentra en ella un modo de existencia que trasciende la necesidad del lenguaje para constatar su presencia. Hombre y medio natural terminan configurando dos códigos que al unirse suman sus potenciales significados. Por ello todo es decible, todo tiene un lenguaje:

“Sabemos que Maria Gabriela Llansol, como qualquer ‘órfico’ que se preze, rejeitava a tese da indizibilidade das coisas, e podemos afirmar que vale para toda a sua escrita o postulado de Rilke na nona Elegia de Duíno: ‘*hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat/ Sprich und bekenn’ (Aqui é o tempo do dizível, é esta a sua pátria./Fala e dá testemunho). Fala e dá testemunho, dirá também Llansol, e não silencies o que pede para ser dito, porque um objecto, como tudo o mais, ‘é menos se não for murmurado por palavras’ (RSL, 31)”⁴⁸⁵*

Le Breton explica esta forma de concebir la naturaleza como un todo decible, donde cada elemento habla desde el hombre y en el hombre:

“El silencio del mundo hace del hombre el artesano del sentido, pues nada se le impone. Otras culturas, o simplemente personas a título individual, proyectan sobre la naturaleza hospitalaria con todas las ideas, una trama de sentido y de valores. Viven entonces en un mundo que crece, y dejan de plantearse la cuestión del silencio, que ya han resuelto. La asimilación de la naturaleza al vacío y a la ausencia de significado supone no sólo la retirada de los dioses, sino también la del sentido que construyen los grupos o los individuos; segrega social y culturalmente al hombre del cosmos, para hacer de él un individuo separado de las cosas y de los otros. Pero esta representación de la naturaleza sigue naciendo de una palabra humana, es la consecuencia de una utopía colectiva. El silencio de la naturaleza o su palabra proliferante no es tanto

⁴⁸⁴ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Madrid, Editorial Crítica, 2000, pp. 120-122.

⁴⁸⁵ João Barrento, “O Tempo dos objectos”, *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2012, pp. 30-31.

un acontecimiento en sí como una interpretación que se proyecta sobre ella, donde el mutismo o el encantamiento experimentado por el hombre sólo están en los ojos del que se pregunta.”⁴⁸⁶

Para entender el silencio de Llansol hay que entender primero su diálogo con el mundo. La proximidad de su escritura con la mística tiene que ver con la idea de mostrar lo que no se puede decir, sin vinculación con un sentido religioso:

“Na surpresa preante a existencia do mundo e da alteridade (inabarcábel pela razão, como no ‘espanto’ brandoniano), a recusa do privilégio da demiurgia para a narradora salienta uma proposta mística do texto: há criação, mas não criadores (ou pelo menos os criadores são objecto de uma criação maior).”⁴⁸⁷

Para el autor, la mística llansoliana es una operación de escritura (“destruição do cânone do ‘romanesco’ para o regresso a uma percepção estranhante do mundo”).⁴⁸⁸ David Le Breton aporta una idea similar, una “mística profana” que acoge experiencias que trascienden al hombre y requieren del silencio:

“La mística profana se desarrolla fuera de los sistemas religiosos, aunque se sitúa bajo la órbita de lo sagrado. Conoce igualmente dos formas de silencio: el silencio de puesta en forma del hombre, que intenta fomentar una experiencia fuera de lo común y el de la experiencia de lo inefable, que lleva a callarse o a desenvolverse en silencio.”⁴⁸⁹

Para Philippe Breton lo sagrado está en cualquier realidad, allí donde el hombre puede trascender la apariencia del mundo de forma inmediata gracias a una percepción profunda, que horada la superficie y descubre el espacio intacto y oculto que hay tras ella. Para poder acceder al lugar de la revelación necesita el silencio. Solo

⁴⁸⁶ David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 126.

⁴⁸⁷ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005, p. 568.

⁴⁸⁸ Op. cit., p. 569.

⁴⁸⁹ David Le Breton, *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 179.

así la unión se mantiene sin ningún tipo de mediación que separe al hombre de la realidad descubierta:

“Lo sagrado traduce un sentimiento de trascendencia ante el mundo: la montaña que me deslumbra, el mar, el rostro de un niño, la belleza de un texto o de un gesto, el amor: eso es lo sagrado, es decir, la materia prima, la materia todavía no labrada, que da a veces lo religioso, es decir, la institución de una palabra fundadora frente a la cual el hombre pierde toda soberanía. En lo sagrado, el hombre es soberano. Cuando me encuentro frente a un paisaje que me conmueve, es en verdad el silencio lo que acompaña la comunión. Si hablo introduzco una separación”.⁴⁹⁰

Lo indecible está, por tanto, cargado de paradojas. La más evidente surge en el momento en el que se pretende comunicar lo inefable, separándose de ello. Sin embargo, lo indecible que busca ser expresado implica la existencia de un contenido. Aunque este no pueda ser enteramente comunicado, la experiencia vivida deja una impresión que puede generar sentidos. Un poso fecundo que consigue salir del silencio y propagarse en la palabra. Jankélévitch habla de la inefabilidad de la música, distinta de la experiencia indecible que no logra ningún tipo de comunicación en el hombre:

“La máscara inexpresiva que la música asume de buen grado en la actualidad recubre sin duda el propósito de expresar *lo inexpresable hasta el infinito*. La música, decía Debussy, está hecha para lo inexpresable. No obstante, debemos precisar: el misterio que la música nos transmite no es lo inexpresable estéril de la muerte, sino lo inexpresable fecundo de la vida, la libertad y el amor. Dicho brevemente, el misterio musical no es lo *indecible*, sino lo *inefable*. Lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre él no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir(...) Lo inefable

⁴⁹⁰ Philippe Breton y David Le Breton, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, p. 101.

desencadena en el hombre un estado de entusiasmo. Sobre lo inefable hay de qué hablar y cantar hasta el final de los tiempos.”⁴⁹¹

Esa prolongación infinita de lo inefable subyace en la escritura llansoliana como la posibilidad nunca acabada de desvelamiento de mundos. Conforme la extensión del mundo se amplía debe también ampliarse el lenguaje. En esta doble prolongación ha de nacer, también puntos en contacto: “Se há limites da, o na, linguagem, há que encontrar maneira de os estender. Se há mundos, há que achar pontes entre eles.”⁴⁹² Solo así se resuelve lo inefable: un espacio que perdura y se amplía en el silencio que entrega la palabra.

7.4. La palabra fragmentada. Ruptura del lenguaje para alojar el silencio.

La fragmentación del discurso es una de las técnicas narrativas modernas a la que no es ajena la novela portuguesa:

“O experimentalismo no romance contemporâneo decorre, acima de tudo, de remodelações estruturais que atingem todos os níveis dos mecanismos de representação: o discurso dialógico, a fragmentação, a pluridiscursividade, a articulação das linguagens e registros sublinham o nível da linguagem.”⁴⁹³

La fragmentación es también una forma de escritura del silencio. Este último adquiere una mayor movilidad en un discurso que se construye en constelación. El silencio señala la parte del texto que se ha restado a la totalidad, aunque tiende hacia ella. Los fragmentos se insertan en un tejido formado tanto por los textos escritos como por los silenciados. El silencio no es solo el espacio de separación y fundación del fragmento, es también su prolongación más allá de su breve territorio:

⁴⁹¹ Vladimir Jankélévitch, “La música y lo inefable”, Barcelona, Alfa Decay, 2005, pp. 118-119.

⁴⁹² Augusto Joaquim, “Posfácio”, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998, p. 158.

⁴⁹³ Suely Fadul Villibor Flory. “Experimentalismo e Auto-Referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual”, en *Revista de Letras*, v. 34, São Paulo, 1994, p. 61.

“El fragmento afirma un sentido y al tiempo invita a buscar el sentido más allá de su forma, se pliega en el texto y protagoniza un despliegue hermenéutico que, aunque considera la totalidad, no se detiene en su mensaje fracturado, sino que lo trasciende y responde, incesante, a la atracción del infinito.”⁴⁹⁴

La percepción de la realidad no puede establecerse desde la totalidad. No hay absolutos ni un todo cerrado que se presente ante el ser humano, obligado a percibir la realidad de forma fragmentaria. Sin embargo, la obra se presenta como un todo acabado, suficiente y finito. Frente a ella, la fragmentación supone una forma de oposición a un discurso ya cerrado en sus posibilidades expresivas. Romper una estructura implica también derribar las formas que sostiene. En esta destrucción se consigue abrir el texto. Sobre la escritura fragmentaria de Barthes, Lisa Block señala la apertura conseguida gracias a la ruptura de un orden que obligaba a una única dirección en el texto:

“Por medio de la brevedad fragmentaria practica una forma de resistencia a los deslizamientos discursivos de la lógica establecida, a la autoridad del razonamiento, a las imposiciones de una sintaxis correcta, poco dúctil, siempre ajena. Practica la brevedad como ejercicio de discontinuidad: alteración de las cadencias del discurso; interrupción del conglomerado de la frase (tmesis, anacoluto, aposiopesis), que se ordena imitando una coherencia convencional, formulada por reglas; intolerancia hacia las conclusiones- escolares- de la disertación.”⁴⁹⁵

Aplicar sobre la escritura un molde estrecho limita el desarrollo de ideas que precisan de un espacio textual mayor. El texto tiende hacia una lógica resultado de unas normas que fijan el discurso a una coherencia ya decidida, la del mundo circundante. Otras realidades requieren sin embargo de una lógica diferente:

⁴⁹⁴ Erea Fernández Folgueiras, *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en 'La Vie mode d'emploi'* de Georges Perec, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 72

⁴⁹⁵ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 136.

“La preferencia por la (des)composición fragmentaria operada por la brevedad se entiende tal vez como un resarcimiento compensatorio contra otros impedimentos (es también “la pénurie qui crée la véritable vertu”, había dicho Jakobson): la imposibilidad de realizar una obra de desarrollo mayor donde la articulación imaginativa organizara las partes subsanando los abusos lógicos por medio de una coherencia distinta, personal y, sobre todo, imprevisible e imprescriptible por el rigor de normas y reglas.”⁴⁹⁶

De igual moda a la percepción, la memoria, el conocimiento y la conciencia se ven fragmentadas por la limitada capacidad del ser humano de abarcar la totalidad. La reproducción de esa realidad estará, en consecuencia, igualmente incompleta. Bobes Naves analiza, a partir de la novela *Espejo Roto*, de M. Rodoreda, el modo en que se articulan en el discurso literario los diferentes fragmentos que son llevados al texto por la memoria:

“La narradora omnisciente, en tercera persona, no textualizada, elige, desde la convencionalidad de la historia, cuadros que son fragmentos sin continuidad, que sólo en la lectura total adquieren su lugar y se organizan en un orden. El mismo texto, partiendo del lema, tan conocido, de la novela como un espejo que se pasea a lo largo de un camino, explica cómo la realidad se fragmenta espacial y temporalmente con el espejo roto del recuerdo.”⁴⁹⁷

El mundo que se percibe bajo la forma del poliedro acaba desfigurado por la multiplicidad de aristas que contienen tan solo una parte de la superficie. A cada movimiento el ángulo cambia, aparecen nuevas aristas, otras esquinas de la realidad. La dificultad para hacer una lectura completa de sentido viene por el imposible ensamblaje de superficies plegadas, cortadas abruptamente sobre el vacío, nunca coincidentes con el espacio que ocupan. La única lógica plausible es renunciar a la totalidad y registrar la pluralidad cambiante y movediza que se desliza por la superficie.

⁴⁹⁶ Op.cit, p. 136.

⁴⁹⁷ María del Carmen Bobes Naves, “La novela y la poética femenina”, *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2011, p. 371.

La escritura es una forma de expresar la imposibilidad de escribir el mundo si no es conteniéndolo en el texto. El error viene al intentar operar sobre él una reducción y entender el texto como el resultado de un mundo suficientemente abarcado. La escritura fragmentada, por el contrario, crea un espacio que no pretende ser o contener el mundo reducido y asimilado al universo textual, sino ser un mundo en el mundo. El texto es parte y no totalidad del mundo. La escritura pretende un trasvase de sentidos, aquellos descubiertos en la realidad y llevados al texto y aquellos que nacen de la escritura y llegan al mundo. En el diario *Os Guarda-chuvas cintilantes* se explica este tránsito de lo dado a lo desconocido a partir de la escritura:

“Desta forma, este “Diário”(?) afigura-se-nos uma tentativa de relatar a passagem para o outro “lado”, isto é, a frente e o verso de todas as possibilidades, a realidade objectiva de um mundo ordenado e a sedução a que o desconhecido permanentemente o convoca.”⁴⁹⁸

En un primer momento, la escritura se presenta como un ejercicio incapaz de trascender el lado de lo visible y llegar hasta lo desconocido, incluida la identidad de quien escribe. El sentido de lo que se persigue en la escritura, siempre en fuga, permanecerá oculto y solo podrá existir como intuición, como sospecha, de ahí la imagen de una sombra huidiza que siempre planea sobre el texto. Sin poder delimitar claramente los fines de la escritura y sus posibilidades, el paso intermedio es la experimentación:

“(Punha-as dentro do real e as coisas ficavam lá. Eu fazia, apenas, experiências com as coisas. Só isso. Atirava as palavras e elas arrastavam outras. Constelações que se formavam por si mesmas. Como pedras que se atiravam ao ar e se apanhavam com a mão. E algumas caíam no chão e se perdiam.)

- Faz um risco ao acaso, diz ela passando-me o papel.

Depois eu continuo.

⁴⁹⁸ Ramiro Teixeira, “Corpo, Memória e Linguagem. Teolinda Gersão”, en *Além Texto*, Lisboa, Limiar, 1987, p. 71.

(Os meandros fascinantes do desenho, das vozes, da escrita, da comunicação ou da sua ausência. Voltar atrás, retomar, dizer de novo, passar outra vez, recomeçar.)” (p. 39)

La escritura como un proceso sin principio ni fin, en un continuo movimiento de avances y retrocesos, en el que la comunicación no puede estar asegurada, llega a su propia fragmentación:

“Caía às vezes nos buracos do tempo.

Porque o tempo não era contínuo. Mas nada era contínuo, também a razão não era, nem o conhecimento que se tinha das coisas. Tudo era sempre fragmentário e interrompido.” (p. 91)

De ahí nace esa escritura en constelación, a partir de la palabra-piedra que cae sin la certeza de poder ser asida a tiempo antes de que quede fuera del texto. El rastro formado permite seguir una línea que atraviesa todas las instancias del texto-universo y que permite cerrar sentidos o dejarlos abiertos según se pretenda o no anudarlos: “Apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance, e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum” (pp. 90-91).

Este sentido de apertura es esencial para permitir que el fragmento no pierda su autonomía y sea obligado a diluirse en una unidad superior. En Llansol el fragmento Para Llansol, escribir es la técnica de comunicar lo incomunicable, en un desdoblamiento de la experiencia de la escritura y la experiencia de lo real. La escritura, entendida como un intento de trascendencia que nunca podrá darse por concluido, no puede agotarse en el término de un texto. La necesidad de no ir contra la propia naturaleza de la escritura reclama la concepción de una obra orientada hacia el movimiento que le dio inicio. La obra como totalidad cerrada impide la continuidad de un diálogo que debiera permanecer abierto. La infinitud del conocimiento, que trasciende la capacidad humana para abarcar todo lo cognoscible, hace necesaria esa apertura. De ahí el carácter fragmentario e incompleto de su obra, la imposibilidad de dar por concluido un Texto construido sobre un diálogo continuo que seguirá hablando mientras lo haga el mundo.

A diferencia de Pessoa, autor que no supera la multiplicidad- de ahí la angustia ante la fragmentación- Llansol percibe la imposibilidad del texto como un todo cerrado. Llansol asume la fragmentación y encuentra en el silencio el espacio de continuidad necesario para la escritura. Esta es una gran diferencia respecto a la concepción tradicional del silencio como ruptura, ya que en la escritura llansoliana el silencio aparece como elemento integrador y no como interrupción de sentidos. El silencio no es una fractura, sino un puente que posibilita la continuidad de la escritura. El fragmento es, en realidad, la única forma de totalidad a la que puede aspirarse:

“Esta a razão por que fragmento:

Para acolher muitos todos_____ e a própria totalidade”⁴⁹⁹

El silencio es una invocación de la palabra que existe en un lugar diferente del texto que se escribe. Por ello, se hace necesario habilitar en el propio texto el espacio que la palabra invocada vendrá a ocupar. Surge así la tachadura, el espacio en blanco que señala la prolongación del texto más allá del espacio físico en el que se materializa. Los espacios en blanco de su escritura señalan la necesidad de dejar un lugar sin cerrar a una palabra que no ha aparecido, en espera de la palabra exacta, un espacio reservado para otras escrituras que aún no han sido vertidas en el texto. Los espacios en blanco se relacionan también con el concepto de lectura-escritura que se desarrolla en el texto. Son los espacios abiertos para la respiración del texto, la pausa necesaria para evitar una interrupción completa de la continuidad. Estos intervalos expresan también la concepción rítmica y musical del texto, una forma de hacer visible los tiempos y ritmos del texto:

“Fragmentária, movediça e metamórfica, a escrita llansoliana invade com o seu esplendor os interstícios do texto, e, insubmissa a limites ou fronteiras, faz vacilar os rígidos códigos de uma língua que escava, desenterra e traz para a luz. Também a disposição gráfica dos textos, interrompidos por pausas e ‘enjambements’, espaços em branco e travessões prolongados que se

⁴⁹⁹ Maria Gabriela Llansol, *A palavra imediata. Livro de Horas IV*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 101.

transformam em traços, contribui para tornar sensível a respiração da poesia num discurso em demanda do 'dom poético'.⁵⁰⁰

Llansol habla del trazo continuo como la marca que despliega el texto después de su doblez, descubriendo espacios aún por ocupar.⁵⁰¹ La escritura vuelve sobre ellos para completarlos tiempo después, cuando ha aparecido la palabra exacta. Otros espacios quedarán permanentemente marcados, señalando un sentido fronterizo que no puede concretarse. El trazo delimita en el texto el espacio entre lo escrito y lo que quedó por escribir, mostrando los vacíos que oscilan en el texto entre palabras aplazadas, indecibles y sentidos que no pudieron completarse. Llansol reivindica la señalización de estos silencios que, lejos de fragmentar el texto, lo completan. El silencio como tránsito, pasaje, umbral reversible:

“ _____ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera de dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo ___tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem

⁵⁰⁰ Margarida Braga Neves, *Dicionário de Literatura, Actualização* (2º Volume), Dir. Jacinto do Prado Coelho), Porto, Figueirinhas, 2003, p. 478.

⁵⁰¹ Los trazos y tachaduras que prolongan el blanco del texto contribuyen, en la escritura llansoliana, a la musicalidad del texto. Adorno habla de esta vinculación entre el signo de puntuación y la música: “En ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación.” Para Adorno, los signos de puntuación se han convertido en un intento de presentar el texto como un todo enlazado y lógico, olvidando que son también un medio de evidenciar el carácter fragmentario de la escritura: “Los diletantes literarios se dan a conocer en el hecho de quererlo enlazar todo. Sus productos enganchan las frases entre sí mediante partículas lógicas, sin que impere la relación lógica afirmada por esas partículas. A quien no puede pensar nada verdaderamente como unidad le es insoportable todo lo que recuerde a lo fragmentado y separado; sólo quien es capaz de un todo sabe de censuras. Pero éstas sólo se pueden aprender con el guión. Pero en éste toma el pensamiento consciencia de su carácter fragmentario.” Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2013, pp. 106-107.

sequer me pertencia saber? O texto é limpo, e por passar. Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado.

Julgo, desde modo,

que uma porta dá sobre o meu texto. Outra, abre no fundo da escada___ tudo continua iluminante, até quando essa luz se esvai. Seja de dia, seja de noite. Ou agora. É o candeeiro que dá horas, não o relógio da igreja, como acabei de ouvir, em passos simultâneos com o meu pensamento.”⁵⁰²

La concepción rítmica del texto en Llansol aproxima la música a la escritura. Una música que nace del interior y se manifiesta en el lenguaje, hacedora también de espacios y significados:

“Princípio_____

Eu tenho para mim que em qualquer lugar, num lugar intemporal, meu pensamento reconheceu a música não o meu ouvido exterior, que é um péssimo ouvido, as notas são para ele quase nada, dá-se mal com esse estímulo. Hesito, porque estou a pegar num fio muito fino. O que acontece com este ouvido interior é que outra música/ ritmo, paralela à primeira, fica presente através da linguagem, que surge de repente.

A música gosta desse vazio, e é assim, transplantada /desfocada, que eu julgo que ouço a música, o pensamento como criador de música interior abre um espaço onde a música dos músicos está em sua casa.”⁵⁰³

A partir de *Lisboaleipzig 2. O ensaio de música*, Silvina Rodrigues afirma la significación de la música sobre el lenguaje, una superposición que permite la expresión de significados a partir de una forma diferente de relación y comunicación con el mundo. Aquello que es aprehendido por los sentidos y libera, en el cuerpo y en el texto, un lenguaje que retorna al origen. Elevación de sentidos que requiere de una

⁵⁰² Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, pp.75-76.

⁵⁰³ Maria Gabriela Llansol, *A palavra imediata. Livro de Horas IV*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 169.

expresión más sensitiva que verbal, lo que lleva al encuentro de ambos lenguajes en el texto:

“Coloca-se para este livro um objectivo específico em relação com os outros livros da autora. Daí, talvez o título se possa ler como construção de uma tipologia inaudita enquanto livro: ‘o ensaio de música’. Isso implica que à significação da composição de linguagem se pretende sobrepor um modo de significância que seria essencialmente a passagem para música do que se dá como significação. O fulgor das coisas seria assim da ordem da música enquanto pura *aisthesis*, relação imediata dos sentidos com a textura do mundo (os dois significados que a palavra ‘tocar’ tem na língua portuguesa dão conta da proximidade extrema da música e dos sentidos), linguagem de antes da linguagem humana, em que se exprimem todos os seres vivos.”⁵⁰⁴

Agamben reflexiona sobre la posibilidad de que el elemento métrico posea una semántica, frente a la interpretación que entiende la música como un discurso privado de significado lógico. El elemento musical, tal como advertía Silvina Lopes, permite el acceso al origen, donde el lenguaje aún no nombraba ni se enfrentaba a sus indecibles:

“El elemento métrico-musical muestra ante todo el verso como lugar de una memoria y de una repetición. Es decir, que el verso (*versus*, de *verto*, acto de volver, de retornar, opuesto al *prorsus*, al proceder directamente de la prosa) me advierte que estas palabras están siempre ya advenidas y retornarán de nuevo, que la instancia de palabra que tiene lugar en él es, por lo tanto, inasible. Es decir, que a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el propio lugar inaccesible originario y dice la indecibilidad del acontecimiento de lenguaje (es decir, *trova* [encuentra] lo inencontrable).”⁵⁰⁵

Ese sentido de búsqueda de una instancia que la palabra invoca es el que la escritura rítmica llansoliana mantiene en el texto. La abertura es un espacio para el

⁵⁰⁴ Silvina Rodrigues Lopes, “Maria Gabriela Llansol: o extremo da dicção”, *Pessoa e Bach na casa de Llansol*, João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2013, pp. 68-69.

⁵⁰⁵ Giorgio Agambem, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 126-127.

advenimiento de la palabra, ya creada y aún no manifestada en el texto, que rodea el indecible al inscribirse en una escritura metamórfica, que no discurre en la linealidad, sino en la circularidad y en la constante remisión que permite el acto de retornar, tal como Agamben adscribe al verso.

Estas aberturas son el indicativo de que una secuencia determinada ya empezó en algún lugar. El espacio en blanco la acompaña hasta el texto para darle continuidad, evidenciando una ligación con espacios discursivos alojados fuera del texto pero contiguos a él. Esos espacios abiertos en el texto sugieren también la necesidad de alargar el pensamiento que quedó atrás para darle extensión:

“Reflicto assim, para uso próprio, que quem escreve possui diferentes áreas de linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração. Se assim não fosse, não haveria mais do que a reconstituição, não significativa, de uma velharia. Escrever é amplificar pouco a pouco.”⁵⁰⁶

La línea tachada muestra un indicio, una quiebra que señala el espacio abierto de una palabra en devenir. El texto debe ofrecer espacios abiertos para hacer posible su metamorfosis continua. De esta forma los silencios más evidentes en el texto llansoliano toman cuerpo; las líneas que marcan el espacio abierto son principio, quiebra de la pared del texto. Los espacios marcados en el blanco de la página, de diferente medida, que se extienden dentro de las diferentes secuencias sintácticas, son las aperturas dejadas en el texto para una palabra cercana a él.

Estos espacios del silencio- tachaduras y espacios en blanco, responden también a los puntos de fuga que precisa el texto para su devenir: lugares de encuentro donde el texto se dobla para luego abrir sus significados. Carlos Couto aproxima el trazo a um “olhar musical”, forma de pensamiento inmediata que busca en el texto un espacio no-excluyente donde la palabra- cualquier forma de palabra- ha de venir:

“Falou-se e muitos repetem a hipotipose de uma escrita-visual, pictural, *ficcional ensaiada e ensaio ficcionado*, mas eu acrescentaria e relembriaria

⁵⁰⁶ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p. 37.

essoutro **traço__musical** que a percorre, essa acusmática do olhar que ouvimos e observamos, reflectindo para-lá de toda e qualquer representação, disjunções, bifurcações, para-lá do paralogismo inefável ou predicação. O olhar é musical, *pensamento puro sem palavras* (basta o Acontecimento quer do Traço, quer do Branco, e assim compomos a música-mathesis universalis, sensível-inteligível, sôme e sema, cognitio sensitiva): é evidente que elas existem, as palavras, e Llansol escreve também como quem pinta um Nocturno whistleriano ou compõe um Arquipélago de Boucoureschliev. Há múltiplas escritas, donde emergem deslumbrantes **iluminuras da alma** e **Tópicas-Imago**, sons e ruídos brancos *dessalma branca*, tonalidades idílicas (do Id/ e Infra Id, claro está), enfim, a página solar de Llansol com os seus espaçamentos musicais, o seu Logos branco, que reúne, simboliza, puro integral-diferencial que nada exclui, um espaço entexpressivo onde todas as mónadas *simpatizam* (termo alquímico) entre si, na construção do Jogo de Avelórios (reitero) ou da Cidade Vertical de um Xenakis/Corbusier.

Este olhar musical, como todo o pensamento, é polifónico, sendo que a negra moradia do ser não é apenas a dita linguagem, ou língua verbal humana, mas linguagens-outras, e sempre outras por vir.”⁵⁰⁷

El texto como lugar de encuentro plantea en Llansol la relación entre el ser, mundo y vacío. Para Etelvina Santos, el concepto llansoliano del “Há” marca este lugar de coincidencia:

“Perguntar ‘quem sou’ remete, apenas, para a nossa condição de ‘ente’, desligado do que existe ‘fora’, esquecendo que *somos* num determinado contexto de existência; perguntar ‘que me chama’ integra o ente que somos numa relação com tudo o que existe fora desse ente- aquilo a que, embora com diferenças, surge nomeado como o ‘Há’, por exemplo, em Levinas, *onde não há*

⁵⁰⁷ Carlos Couto Sequiera Costa, “O piano de Spinoza. O espaço da obra ou o Piano de Spinoza”, *Llansol: a liberdade da alma*. João Barrento e Maria Etelvina Santos (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2011, pp.108-109.

Este encuentro de lecturas crea nuevas descripciones del mundo- nuevos mundos en definitiva- y niega la posibilidad de conceptualizar la realidad. Un mundo en constante cambio que requiere, también, la evolución de su lectura y escritura. Si retomamos el concepto del 'há' llansoliano, encontramos este mismo lugar de coincidencia y encuentro, que la autora traslada al texto:

Em Maria Gabriela Llansol, o 'há' parece distingui-se do de Blanchot e Levinas. Ao 'há' como densidade existencial do próprio vazio, acrescenta outra dimensão: não sendo um vazio como nada (a isso chama o 'não-há'), mas um vazio prenhe de possibilidades, de densidade existencial, não será um não-sentido (como em Levinas), mas o lugar de possibilidades de sentido; o 'há' de Llansol é um lugar de encontro com o ser ou o lugar onde os seres chegarão à sua coincidência, logo, à verdade do seu sentido; o 'há' existe na relação com o sujeito e é na relação que o sentido se produz"⁵¹⁰

Llansol hace explícito su deseo de disponer en el texto un espacio de encuentro e intersección. La cohesión de líneas permite que emane la fuerza creadora, un camino ya trazado desde el origen, en el que el mundo se caracterizaba por la unión y no por la divergencia:

“Uma série ininterrupta de aguaceiros de neve permanece lá fora e uma espécie de pânico atingiu a minha vibração habitual, que rompe. Se os aguaceiros estivessem a traçar a minha autobiografia, eu veria como ela forma um tecido de linhas solidárias. De facto, como digo ao Grande Maior, eu sempre desejei que houvesse um ponto de coincidência de todo o espaço, de todos os factos, de todas as espécies, de todos os reinos. Apenas do Há, entenda-se. Porque a sua força de coesão é sinónimo de memórias dispersas reunidas, de narrativas transactas em concórdia. Pensamento que me atemoriza pois o texto já as reuniu, há milhões de anos, para virem ao nosso encontro. Ele entende que há no meu olhar um eixo nostálgico de expectativa, presente o sabor do êxtase que há nesse pacto. Digo-lhe que houve um dia em que tive na mão um sólido que cristalizara no sistema monoclinico. O entrelaçamento das facetas constituía

⁵¹⁰ Maria Etelvina Santos, *Como uma pedra-pássaro que voa*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008, p.

um nome reunia. E eu fale para esse sólido, fiz dele meu confidente, como neste momento lhe falo.”⁵¹¹

El blanco se ofrece en Llansol como espacio para la creación. El lápiz- la escritura- rasga ese blanco para que la palabra emerja, en el papel, en el espacio: “não há qualquer luz que embriague tanto como a brancura. O que a mulher experimenta é que uma autobiografia só é desmontável e transportável quando se aprende o arte de gravar em ar.”⁵¹²El lápiz desciende al papel y en él se eleva el pensamiento y el sentido, escritura en suspensión: “Um enlevo que a persuade sem ansiedade a ir de uma ponta a outra do sentido, sempre aberto. É esse enlevo que, andando facilmente no vazio, a conduz, como vê a luz, ao seu equivalente- o ponto luminoso oscilando sobre a ponta do lápis.” (p. 49).

Joaõ Barrento recoge la imagen del lápiz y aproxima su escritura, casi orgánica, a la fragmentación del texto, siempre en busca de un sentido en fuga, cuya estela dibuja el trazo del lápiz: “Escrever a lápis é apostar no fragmentário e no provisório, e preparar o caminho do provisoriamente definitivo. Mas é também o vivo vegetal (a madeira e o carvão) nos dedos, a correr no papel, a hesitar sobre ele, a traçar o risco do pensamento que não se quer perder.” Desde este “espírito do lápis”, y a propósito del libro *O jogo da Liberdade da Alma*, Barrento habla de la escritura fragmentada de la autora:

“Como sempre acontece nesse texto, que se escreve no plano de uma materialidade vibratória da linguagem, desinteressado do ficcional, do virtual e do metafórico, tudo, neste último livro, nasce de uma imagem que convoca uma espécie de ‘cena primitiva’ desta Obra que se tece de cenas, de fragmentos fulgorizados do acontecer (que não se confundem com os acontecimentos sequenciais de uma narrativa)”⁵¹³

⁵¹¹ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve*, Lisboa, Relógio D’Água, 2001, p. 42.

⁵¹² Maria Gabriela Llansol, *Parasceve*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, p. 48.

⁵¹³ João Barrento, *Na Dobra do Mundo*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008, p. 282.

El trazo busca la superficie de su escritura- “o lápis prefere um lugar onde respirar seja mais fácil do que no vazio, algo de mais sujo e de obscuro”.⁵¹⁴ El lápiz en suspensión, que identifica la escritura antes de que se manifieste, enfrenta la superficie del blanco con su trazo manchado. Vacío y escritura preparan su encuentro:

“Lápis e brancura? Sim, até a brancura se envolver, um pouco suja, com o lápis caído no aéreo. Há, assim, do ponto de vista da luz, uma mulher que se desnuda e um lápis sonhante.

Luz, por qual deles começar?

Começemos pelos lápis sonhante. Quando o lápis, no primeiro impulso de iniciar um percurso, está suspenso, sonhante, não desenha qualquer escrita. Está para escrever, para entrar no branco, esperando a noite, o bosque obscuro e algo sujo onde lhe parece que os encontros redobram de certeza e de intensidade.” (p. 49)

El trazo actúa así como un modo de desgarrar el vacío para hacer emerger de él la realidad inmersa en el blanco, un trazo que se identifica con una escritura cambiante, errática, que se descubre a sí misma en su enfrentamiento constante con el vacío:

“O lápis sonhante varia constantemente de aspecto, e a mulher vê-o como um transeunte errático que se multiplica em cada ponto do branco- seja ele o que for, desde que levemente sujo-, praça, mirante, banco, parque, jardim ou pessoa que se encontre submersa na brancura. Isso tem um nome, pensa a mulher, com o lápis pousado na parede. Criar contraste, abrir fendas na brancura.” (p. 49)

Escribir es, por tanto, un itinerario desde la claridad hacia la luz, en el que parte de esa oscuridad- escritura no resuelta, en constante devenir- queda inscrita en el texto: “a escuridão de escrever permite apanhar, no auge, os frutos da claridade.”⁵¹⁵

⁵¹⁴ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, p. 49.

⁵¹⁵ Maria Gabriela Llansol, *O raio sobre o lápis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 42.

En el fragmento el texto se libera de la imposición de seguir una línea continua- el argumento, la anécdota, la fábula-. Puede entonces, volverse hacia el propio lenguaje, porque ya no forma parte de una unidad mayor a la que tenga que sumar un significado concreto. Sin una ligazón sémica impuesta, sin la asignación de una función específica exigida por la pertenencia a la totalidad, el fragmento puede deslizar su contenido y forma hacia un espacio aislado- y por tanto libre- en el que todo tiene cabida. En su radical independencia, en su suficiencia, el fragmento puede llevar el lenguaje hacia su interior, convertirlo en su única materia. Foucault describe este proceso de conversión en objeto del lenguaje:

“Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de ‘géneros’ como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar- en contra de los otros discursos- su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma (...)”⁵¹⁶

El discurso literario llevado hacia la pura manifestación del lenguaje, tal como expone Foucault, permite la exposición directa de la palabra, plena y esencial:

“En el momento en que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la

⁵¹⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2010, pp. 293-294.

blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser.”⁵¹⁷

Lo que evita caer en la desnudez absoluta de un lenguaje que sea solo formas puras, en esa disposición silenciosa en el blanco del papel a la que se refiere Foucault, es la posibilidad de iluminar nuevas significaciones que la palabra pueda acoger.

Agamben se cuestiona si es posible una experiencia del lenguaje que “no repose sobre fundamentos indecibles”. Se remite entonces a la tradición poética para buscar en ella la experiencia extrema del lenguaje que le es propia. Agamben procura, en la tradición poética occidental, una reflexión sobre “el tener-lugar de la palabra”, es decir, sobre el advenimiento de la palabra. Para ello parte de la retórica antigua y de la *tópica*, cuyo cometido se concibe como “la construcción de un lugar para la palabra”, lugar que se relacionaba etimológicamente con el término “argumentum”, esto es, ‘esplendor, claridad’: “*Arguo* significa originariamente ‘hago brillar, esclarezco, abro un paso a la luz’. El argumento es, en este sentido, el advenimiento iluminante de la palabra, su tener-lugar.”⁵¹⁸

Esta luz que anuncia la aparición de la palabra se relaciona con el concepto de “figura” y “cenos fulgor” de Llansol, que ella misma expone en *Um falcão no punho*:

“À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘nós constructivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase,

⁵¹⁷ Op. cit., p. 294.

⁵¹⁸ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p.108.

(‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdades, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.”⁵¹⁹

El rechazo de la escritura representativa implica el abandono de ese lugar de lo dado y salir al encuentro de la palabra libre de impostura. Esa irradiación- “cena fulgor”- es la aparición luminosa de la palabra, que puede ser entrevista pero no aprehendida: “Escrever vislumbra, não presta para consignar”.⁵²⁰ Es necesario, por tanto, dejar libre el texto para el advenimiento. La escritura llansoliana se identificaría así con la búsqueda de la retórica clásica del tener-lugar de la palabra que refería Agamben.

Sin embargo, la retórica cambió este cometido por la necesidad de tener siempre disponible una palabra para el orador, por lo que termina cayendo en la memorización y repetición de palabras ya dadas: “La retórica antigua (como, por lo demás, también la lógica) concibe en efecto el lenguaje como siempre ya dado, como algo que siempre ha tenido ya lugar: se trata solamente, para el hablante, de fijar y memorizar ese estar-ya-dado para tenerlo a su disposición.”⁵²¹

Con el tiempo, la *tópica* antigua será reinterpretada a partir de la poesía provenzal- recordemos la etimología de *trovar*, “hallar”-, momento en el que tuvo lugar, para Agamben, el nacimiento de la poesía europea moderna. Para el autor, el verdadero cambio de esta ‘transformación radical de la experiencia del lenguaje’ radica en la distinta relación del hombre con la palabra:

⁵¹⁹ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998, pp. 130-131.

⁵²⁰ Maria Gabriela Llansol, *O Livros das Comunidades*, Lisboa, Relógio D’Água, 199, p. 10.

⁵²¹ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 109.

“Aquí el hombre no está ya siempre en el lugar del lenguaje, sino que debe venir a él y puede hacerlo únicamente a través de un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra. La experiencia del acontecimiento de palabra es, pues, ante todo una experiencia amorosa y la palabra misma es *cum amore notitia*, unión de conocimiento y amor (...) El ‘aparato de la mente’, del que nace la palabra, va precedido, pues, del deseo, que no tiene paz hasta que el objeto del deseo ha sido encontrado (...) Más originaria que la *inventio* como rememoración del estar-dada de la palabra, es, según esta concepción, el deseo amoroso del que nace la palabra.”⁵²²

De nuevo, Llansol habla de ese movimiento hacia el lenguaje: “A figura nunca é um inerte, mas um principio activo, cuja harmónica e trajetória se esvaiem se o impedirem de agir segundo o seu próprio principio.”⁵²³ Este movimiento en Llansol no solo se relaciona- como veremos- con el deseo amoroso que impulsa la búsqueda, sino también con la necesidad de encontrar otra forma de conocimiento: “Na realidade, nós já falámos tanto e sabemos tão pouco, que nem sequer é risco- antes necessidade- , ir à procura de outras fontes de saber, da origem de palavras, de associações não conformes. Poderá parecer estranho como esta trajectória por mundos não-humanos resulta em novas harmónicas humanas.”⁵²⁴

“Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.

O luar libidinal é o nome que dou, hoje, a esse compromisso. Uma jubilosa difusão do caminhante pelas ruas,

⁵²² Op.cit., p. 110.

⁵²³ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998, p. 131.

⁵²⁴ Ibidem, p. 131.

a escrever cópias da noite.⁵²⁵

Un “corpo sem-eu” que anule el sujeto de la enunciación para ser receptor continuo de las realidades que discurren en el texto, que es al mismo tiempo inclusión (en) y extensión del mundo. Para Llansol hay diferentes formas de aprehender la realidad- las sucesivas realidades- y para ello es necesaria una mirada que las diversifique. El sujeto está ante la diversidad de un mundo de realidades dispersas que se encuentran, se tocan, en una ligación que es urgente descubrir. Cada cuerpo es un lenguaje y para poder recibirlo es determinante una apertura. Al igual que el texto, el ser es devenir, siempre en camino. La metamorfosis necesita del vacío, no-ser para poder ser. No se trata tanto del ser humano como de lo humano siendo. Pedro Eiras reflexiona sobre esta concepción del sujeto como “um espaço ocupável” en la escritura llansoliana:

“O texto llansoliano começa por descrever a realidade como alteridade face ao sujeito, instância heterogénea do não-eu, resistência à apropriação monológica; mas trata também o sujeito como devir, pluralidade, instabilidade, a-centralidade: o sujeito, cujo nome é amiúde indefinível, perde o protagonismo na relação dialógica com outras figuras que aliás também se tornam narradoras (a enunciação do sujeito é fragmentada por encaixes de outros enunciados; mesmo quando o sujeito monopoliza a enunciação, frequentemente indetifica-se como o ponto de vista subjectivo de outra figura, ou dialoga com ela).”⁵²⁶

El corpo sem-eu en torno al cual gira toda creación y el “luar libidinal” es la forma de llegar al conocimiento: “O desejo é intenso, o desejo é uma forma libidinal de conhecimento.”⁵²⁷ De nuevo, Agamben explica esta identificación de la experiencia amorosa con la experiencia poética del lenguaje:

⁵²⁵ Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, Lisboa, Relógido D'Água, 2000, p.18.

⁵²⁶ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 562-563.

⁵²⁷ Maria Gabriela Llansol, “Discussão”, *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, João Barrento (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2009, p.115.

“*Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y amor es, por lo tanto, para ellos, la *razo de trobar* por excelencia.

No se comprende, sin embargo, el sentido de lo que los poetas llaman amor, mientras se obstina uno en aprehenderlo, según un malentendido secular, sólo en el plano de lo vivido: no se trata aquí, para los trovadores, de acontecimientos psicológicos o biográficos, que sean, subsiguientemente, expresados en palabras, sino más bien la tentativa de *vivir el tópos mismo, el acontecimiento de lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética.*” (p. 111)

Recordemos las palabras de Llansol: “Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia.”⁵²⁸ En cualquier forma de relación el hombre termina por establecer una jerarquía, lo que impide el verdadero vínculo. No puede haberlo si no hay una espacialidad compartida. Sobre el afecto, la autora añade:

“Estabelecer afectos completamente diferentes. Porque habitualmente, mesmo ao nível dos afectos, ter afecto a alguém é possuir alguém, e pesar sobre alguém: aqui, é toda essa linguagem que é desfeita. No fundo, a proposta que surge aqui é a de acabar com as hierarquias também ao nível dos afectos. Porque os afectos estão cheios de hierarquias.”⁵²⁹

Una vez que el poeta vive la experiencia del lenguaje, encuentra en él lo indecible, espacio que lo aproxima a la nada.

“En esta experiencia del tener-lugar del lenguaje como amor, estaban sin embargo necesariamente implícitas una dificultad y una negatividad, que los más radicales de los trovadores- siguiendo las huellas de las especulaciones teológicas contemporáneas sobre el *nihil*- no vacilan en concebir como experiencia de una nada (...) Cantar, ‘trovar’, se convierte, por lo tanto, en hacer

⁵²⁸ Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, Lisboa, Relógido D’Água, 2000, p.18.

⁵²⁹ Maria Gabriela Llansol, “Discussão”, *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, João Barrento (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2009, p.55.

la experiencia de la *razo*, del acontecimiento de lenguaje, como un *introvable* (incontrable), una pura nada (*dreyt nien*).” (pp. 112-113)

En el indecible el poeta busca el espacio entre la nada y el decir, entre expresar el vacío con el silencio o, por el contrario, hacerlo palabra, ya que “el lenguaje humano habla de la nada y a partir de la nada, porque nombra la nada y tiene así ya siempre respuesta a ella” (p.118). Cuando el sentido se suspende, el lenguaje, pese a todo, persiste:

Como ésta [pensamiento de la voz sola], la nada es una especie de dimensión límite del lenguaje y de la significación, el punto donde el lenguaje cesa de significar las *res* sin convertirse no obstante en una simple cosa entre las otras, porque éste, como puro nombre y pura voz, indica entonces simplemente él mismo. En cuanto que abre una dimensión en la que está *el lenguaje*, pero no están *las cosas* significadas” (119)

Llansol sabe que la escritura representativa no puede llegar a esa nada que nombra al poeta y que el poeta necesita nombrar. Esa dimensión límite del lenguaje a la que alude Agamben remite al origen, al momento en el que la palabra adviene por primera vez y obliga para su aproximación a una experiencia del lenguaje cercana a la experiencia de la negatividad: la nada amenaza la posibilidad de afirmación del lenguaje:

“(…) la experiencia de la *razo* poética como nada se traduce (como ya en la vuelta de una célebre canción de Arnaut Daniel) en una serie de imágenes contradictorias, en las que el acto de palabra se representa como un movimiento incesante que no va a ninguna parte y no está en ningún lugar.

Si nos hemos demorado en esta tensión provenzal, es porque la experiencia de la *razo*, del advenimiento originario de la palabra poética que está en juego en ella nos parece singularmente cercana a la experiencia negativa del lugar del lenguaje que hemos encontrado en el fundamento de la tradición filosófica occidental. También la poesía parece aquí experimentar como *nada* el acontecimiento originario de la propia palabra. La experiencia poética y filosófica del lenguaje no están, pues, separadas por un abismo, como una antigua tradición nos ha acostumbrado a pensar, sino que reposan ambas

originalmente en una común experiencia negativa del tener-lugar del lenguaje.”
(pp. 120-121)

Sin embargo, es necesario acercarse a la nada para el advenimiento de la palabra. Sin esa aproximación al silencio, no puede haber manifestación. La escritura cae entonces en la representación- donde la ficción literaria pretende ser reflejo especular del mundo-, pues no hay ninguna realidad a la que acceder más que la ya manifestada, mundo de lo aparente que no acoge el silencio como espacio de la epifanía:

“A colcha da cama é branca,

Porque eu quero deitar sobre ela: - Sou pobre.- Ficar tão pobre desorienta-me, neste caudal de sentimentos de linguagem. É isso, a língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a descoberta do dia. Quem não sente esse contacto directo _____ ficciona. Ficcionar é repulsivo para o silêncio.”⁵³⁰

El espacio en blanco es el lugar del surgimiento, donde todo “está a nascer”. Llegar a la raíz por donde la palabra ha de subir a la superficie del texto: “e marcou um ponto na página, com um bico de tinta; dede as raízes da terras às raízes do dia; tudo era singular, desde as forças da líbido às vibrações que ela mudava de tom; levantou-se, inclinada para o luar libidinal, ‘a raiz está a nascer’, raiou na sua voz;” (p. 27). Finalmente la palabra ha de ser invocada:

“palavra vem, palavra vem, por favor” indecisa, mal decidida
ainda,
é uma recém-nascida
no lento lendo.” (p. 27)

El espacio de lo naciente entiende la indeterminación no como un estado definitivo, sino en transición, de espera, donde aún puede llegar la palabra:

⁵³⁰ Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga. Curso de Silêncio de 2004*. Lisboa, Assíro & Alvim, 2005, p. 26.

“A escrita de Maria Gabriela Llansol move-se fora da estrutura de representação, em direcção a um espaço ainda indeterminado em que tudo é possível e em que o dito faz ‘nacer’(...)

De ahí nace la fragmentación del texto. Los espacios en blanco no son el lugar para lo que quedo sin resolver, ni una pérdida de unidad- todo lo contrario-:

“A fractalidade apresenta-se como uma hibridação do mesmo e do outro. O fragmento não é um pedaço de um todo que se desagregou, a nostalgia de uma unidade perdida. O fragmento é o menos fragmentário que possa haver, dada a solidez da sua construção (...) Primeiro traço do fragmento: o fragmento não é uma parte separada de um conjunto que lhe dá sentido, mas uma totalidade *per se*.”⁵³¹

El fragmento, como texto completo y autónomo, puede evitar la imposición lineal de una unidad mayor que obliga a mantener la progresión de un único sentido. El fragmento puede aspirar a la totalidad: nada queda excluido en la multiplicidad de espacios que configura su escritura constelada. La separación espacial del fragmento no supone la independencia de sentidos: la disposición fragmentaria implica una constelación de unidades que deja visible el trazo que las une. Reuniendo lo disperso- “o trabalho da escrita deberá (re)unir o que tem andado dividido”⁵³²- se consigue una aproximación a la totalidad:

“Esta a razão porque fragmento: para acolher muitos,
todos- e a própria totalidade.”⁵³³

La paradoja se resuelve en el propio fragmento. En él se acoge la totalidad no de forma reducida, cerrada y estática, sino en comunión con otras instancias donde

⁵³¹ José Augusto Mourão, *O Fulgor é móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa, Roma Editora, 2003, pp. 195-196.

⁵³² Op. cit, p. 16.

⁵³³ Maria Gabriela Llansol, *O azul imperfecto. Livro de Horas V (Pessoa em Llansol)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 703.

también el sentido se prolonga. El fragmento es una evidencia más, un movimiento dentro de un continuo que no se detiene porque el mundo tampoco puede hacerlo. El error de la escritura representativa es pretender acoger- y fijar- un todo, siempre cambiante e inestable, que desborda sus límites. En la disposición fragmentaria la totalidad se inscribe no como reducción sino como extensión. El fragmento salva su espacialidad reducida evocando desde sus límites la continuidad de un sentido que se prolonga en el siguiente fragmento con el que queda vinculado por este *rastro* de sentido que se extiende a partir de él:

“El silencio del fragmento afirma su presencia a través de la evocación, que es una garantía de relación con la totalidad y con el sentido exterior al todo y al fragmento, hilo invisible o imán que absorbe el todo y lo hace estallar en sus entrañas, proyectando los pedazos más allá de su silueta.” P. 84

El silencio surge también como espacio de acogimiento para aquello que no puede ser nombrado por su falta de forma, por su exceso irreductible, por su estado inacabado, aún en devenir⁵³⁴. Aquello que todavía no es pero que está siendo queda en el límite del lenguaje, espacio sin contorno que puede acoger el silencio:

“Si la palabra determina una forma, el silencio apela a lo informe, a lo inacabado y parcial, a un contenido defectuoso y excesivo (...) El silencio fragmentario es una suspensión inestable, detiene el sentido inmediato de las palabras y precipita, frágil, el movimiento hermenéutico –esa ‘impatience de plumes vers l’idée’ (Mallarmé). Es una sustracción al lenguaje que comunica por

⁵³⁴ Sánchez Robayna habla de la disposición fragmentaria del poema para poder ubicar en el silencio del intersticio la construcción de un significado aún no revelado: “La poesía sólo puede proponerse como fragmento, como prisma de lenguaje. Al mismo tiempo, nada sino su óptica de rarefacción y oblicuidad tiene lugar en el texto vibratorio; nada ocurre, o mejor: es la nada lo que ocurre. Y sin embargo, la pregunta esencial nos lleva a aquello que sucede *entre el fragmento*, en los espacios blancos del poema constelado. El poema transcribe así el sacudimiento del lenguaje como ruptura del silencio, pero mantiene esos silencios como lugar de enigma, como *construcción del enigma*.” Andrés Sánchez Robayna, “Entre el fragmento”, *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 127-128.

evocación (...) En la segunda paradoja del fragmento hay una carencia de palabras y un exceso de sentido.”⁵³⁵

Agamben considera que para la filosofía la experiencia fundamental consiste en que “el tener-lugar del lenguaje es indecible e inasible, que la palabra, teniendo-lugar en el tiempo, se manifiesta de tal modo que *su advenimiento queda necesariamente no dicho en lo que se dice.*”⁵³⁶ Entramos así, en el indecible, aquello que no se manifiesta en el lenguaje aunque está presente en él. El silencio persiste, pese a todo, en la palabra.

⁵³⁵ Erea Fernández Folgueiras, *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en 'La Vie mode d'emploi'* de Georges Perec, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 84-85.

⁵³⁶ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 125.

CONCLUSIONES

Esta investigación comenzaba en el silencio. Al aproximarnos a su concepto era necesario admitir la imposibilidad de establecer una única definición. El hecho de tener que enfrentarnos a una realidad tan ambigua y plural desaconsejaba iniciar el análisis de los textos sin una aproximación suficiente a su complejidad. En este primer apartado pretendíamos desplegar el espectro axiológico que vendría a auxiliarnos en el estudio posterior de las obras. No se trataba de reducir el silencio a una características esenciales que ayudasen a acotar el trabajo, sino, todo lo contrario, descubrir su multiplicidad. Aún a riesgo de caer en un análisis insuficiente debido, precisamente, a la abundancia de significados asociados al silencio, el propósito era evidenciar que no puede hablarse de una escritura del silencio sino de silencios. No solo por la evidencia de que cada autora exprese de forma diferente este fenómeno, sino por el hecho de que en una sola obra podemos encontrar múltiples sentidos y distintas realidades en torno al silencio.

En torno a su concepto, primer apartado abordado de este estudio, establecíamos los vínculos del silencio con el ser humano, ya que el tratamiento literario de esta categoría no se detiene en su descripción como elemento ambiental o circunstancial, sino en su significado como fenómeno asociado a la comunicación humana y al lenguaje. Por ello el silencio nos interesaba entendido como acción-hecho que lo vincula al acto y a los procesos comunicativos- y como objeto de reflexión del lenguaje, asociado inevitablemente a la idea de límite. Este último aspecto implicaba considerar también la aproximación de otras disciplinas a sus posibilidades expresivas, hecho que demuestra cómo el silencio es capaz de manifestar un contenido y hacerlo, además, desde los distintos códigos estéticos implicados en cada campo artístico.

Esta multiplicidad de formas y sentidos, revisados en los siguientes apartados, permitía adelantar la especificidad del silencio narrativo. Las formas que el silencio puede adoptar- indispensables para su expresión- están condicionadas por las limitaciones estéticas del campo artístico al que se adscriba. La visibilidad del silencio

determina su lectura y, por tanto, su interpretación. Sobre esta última pesan también los distintos valores y significados que ha recibido el silencio con el tiempo, por lo que era necesario una rápida revisión a su concepto desde la antigüedad. De nuevo, en la inicial entidad sagrada que alcanzó el silencio y su progresiva adaptación a la esfera de lo social, descubrimos cómo el silencio ha oscilado siempre entre lo indecible y lo comunicable, lo sagrado y lo humano, lo oculto y lo manifiesto. Una naturaleza dual que le ha permitido estar siempre presente en cada realidad del lenguaje y de la comunicación humana.

Para saber ante qué tipo de silencio estamos es necesario entender las motivaciones que lo han sustentado. La clave de su hermenéutica radica en la cronología previa a su aparición: las causas y significados que preceden al silencio y lo inscriben en una línea de sentido determinada. Los textos de las autoras, especialmente Maria Judite de Carvalho y Teolinda Gersão, se detienen en descubrir esta biografía del silencio para poder entenderlo desde el presente del personaje. La importancia del sentido del silencio radica también en las distintas formas que adoptará según su significado. El silencio no se manifiesta del mismo modo en el texto narrativo según se trate de una dificultad o una imposibilidad de interacción- de ahí la ausencia de diálogos- de un indecible que requiera la apertura de espacios en el texto para ser evidenciado o de una prolongación de significados más allá de las fronteras textuales.

La decisión de estudiar distintas autoras viene determinada por la necesidad de disponer de una variedad de textos donde se exprese las principales formas de silencio apuntadas en el estudio previo. Cada una de ellas representa una escritura diferente del silencio. Estamos seguros de que existen- y existirán- otras formas de escribir el silencio. Ya mencionamos algunos estudios que reseñan a muchas otras autoras que se han aproximado a la narrativa del silencio, a las que se pueden añadir los nombres de tantos otros autores. Sin embargo, empezamos en ellas porque sus silencios proporcionan suficientes ejemplos que demuestran que el silencio se manifiesta en la narrativa como parte de una reflexión sobre el lenguaje y no solo como un suceso dentro del universo ficcional que despliega el texto.

La primera evidencia de que la inscripción del silencio en la narrativa obliga a un replanteamiento de su paradigma es el hecho de que sus dos categorías esenciales- el espacio y el tiempo- se ven modificados en su escritura. El silencio descubre otra lectura espacial en la narración porque anula cualquier elemento presente en él. En un escenario silente el personaje ha de enfrentarse a nuevas realidades y percepciones. La inmovilidad que implica la aparición del silencio revela otra circunstancia: la soledad del personaje. De nuevo, el espacio narrativo se ve despojado de otro elemento esencial en la configuración del género: la acción. Al suspenderse este elemento la narración no puede progresar desde el desarrollo argumental de una trama; tiene que detenerse con el personaje. La ausencia de interlocutores derriba otros elementos tradicionales del género: el diálogo- que solo puede ser interior- y el narratario. Frente al personaje solo queda el lector como destinatario de su silencio, un extremo que los iguala: ninguno de los dos puede intervenir dentro del texto. El silencio es común porque ambos están privados de la posibilidad del diálogo.

El silencio propicia otra vivencia del espacio: en la imposibilidad de progresar hacia el exterior, la atención se vuelve al espacio inmediato. La apertura de un universo narrativo interior descubre la extensión del espacio en el objeto. En el silencio se escriben todas las lecturas proyectadas en ese microcosmos, en el que cada elemento supone una ampliación y superación del espacio. Se descubren así distintas contigüidades: desde la dimensión fantástica que descubre el otro lado de la realidad- explorada sobre todo por Maria Judite de Carvalho y Maria Isabel Barreno-, hasta la superposición de significados en un mismo espacio, los silencios se suman para extender el límite texto narrativo.

El espacio se amplifica por el silencio hacia el interior, que alcanza las mismas posibilidades de extensión que el mundo. Este descubrimiento narrativo permitirá que el personaje trascienda todos los espacios. Las realidades no están fuera sino dentro, donde el universo narrativo descubre nuevos ámbitos.

La ausencia de formas dialógicas y de acción incide también en otra categoría narrativa: el tiempo. En la ausencia de acontecimientos el tiempo no puede avanzar si

no es mediante analepsis. Será entonces un silencio interior, desde la memoria. En la interioridad del personaje solo puede haber un diálogo silencioso con la vivencia.

La abolición desde el silencio las categorías narrativas más importantes dispone el texto para un nuevo tratamiento literario, desde la fragmentación del discurso a la aproximación del texto narrativo a otros géneros, fundamentalmente el poético. Gersão y Llansol son las autoras que más han aproximado la escritura narrativa al espacio poético. Sin la necesidad de desarrollar una trama, sin la acotación del espacio y el tiempo, la palabra puede volverse al lenguaje. Los textos autopoéticos, tan comunes en estas autoras, sobre la escritura, la exploración de la palabra y el espacio textual para indagar en su extensión y posibilidades expresivas prosperan en sus escrituras gracias a esta mayor abertura de la narración. El silencio, además, forma parte de la expresión poética que intenta acotar los límites de la palabra. De esta forma, el silencio aparece en la narración como un elemento de expresión y de reflexión.

Este acercamiento a la dimensión poética del texto narrativo desde el silencio no invalida la narración como el desarrollo de un universo ficcional. Por ello, estudiamos también los silencios narrativos. En este caso, el silencio se expresa en el elemento que desarrolla la narración: la palabra. Las distintas formas de dicción del silencio se deben a los diferentes tipos de silencio que vive el personaje.

El silencio aparece, fundamentalmente, como la ruptura de la continuidad entre la vivencia y su expresión verbal. El personaje que no encuentra un interlocutor no puede hablar. La narración no puede contener su palabra. La imposibilidad de comunicación por el aislamiento y la alienación de la vida urbana explica muchos de estos silencios. La soledad es, en Maria Judite de Carvalho, la causa fundamental de todos sus silencios narrativos.

La dificultad de entendimiento- o la posibilidad de que el propio lenguaje contribuya a esta falta de comprensión- se traduce en un silencio que exploran, fundamentalmente, Maria Isabel Barreno y Teolinda Gersão. Las oposiciones semánticas que desarrolla esta última autora en sus textos y el desarrollo del discurso interior en el caso de la primera permiten exponer dos interlocutores que no van a

comunicarse. La falta de espacios comunes es otro de los recursos para conducir a los personajes hasta el silencio.

La supresión de la palabra viene por otras formas de silencio: desde aquel que el personaje adopta por no creer conveniente hablar, hasta el que otros le intentan imponer. Cuando ocurre esta anulación, surgen en el texto otras formas de expresión para el silencio: la imagen, la inscripción del cuerpo como prolongación del texto y su anulación como reflejo del silencio que absorbe al personaje.

El exceso de la palabra es también una forma de expresar silencio: en su sucesión inagotable ningún personaje puede inscribir su discurso. Otro ejemplo de palabra excesiva es la acumulación de elementos, la enumeración: en la pluralidad de palabras ningún significado puede concretarse; en la indefinición permanente todas las palabras quedan anuladas finalmente.

Otros recursos contribuyen en el texto a reforzar la ambigüedad y pluralidad del silencio desde el lenguaje: la paradoja, la interrupción o la apropiación de la palabra de un personaje que se adueña del discurso del otro para erigirse como único interlocutor.

Pero es de nuevo en el lenguaje donde se encuentra la máxima expresión del silencio narrativo. Cuando el lenguaje llega al límite que le impone la narración, el silencio se descubre como una forma de superación y trascendencia del texto. Para ello no duda en fragmentarlo como una forma de abertura. La escritura llansoliana resuelve la expresión de realidades cercanas a lo indecible con la fragmentación del texto y, dentro de él, con la apertura de espacios que puedan acoger la palabra. Las señales que surgen en el texto- espacios en blanco, trazos, interrupciones abruptas- son la verdadera representación gráfica del silencio, expresión material de una entidad que no tiene forma. En esos silencios no está contenido el vacío: son prolongaciones de la escritura, respiración del texto que desdobra su significado, cambia su dirección y ritmo para seguir el rastro de todo lo que dentro y fuera de él ilumina realidades emergentes. Un texto siempre en movimiento para acompañar una palabra en devenir.

La narrativa enfrenta la tarea de acoger el silencio con todos sus recursos. El silencio obliga a una metamorfosis continua del texto para poder acogerlo. En la primera parte insistíamos en el peregrinaje del silencio en busca de una forma que lo acoja y permita su lectura y, con ella, el despliegue de sus sentidos e intenciones. Cuando el silencio penetra en el texto narrativo modifica sustancialmente su tejido. Todas las categorías narrativas se ven afectadas. El silencio suprime el espacio, detiene el tiempo, impide el diálogo, inculca su propia sustancia al texto para dilatar su espacio, rasga, incluso, la página al imprimir el trazo que señala la palabra ausente, tachonar de blancos su superficie para expresar la naturaleza siempre incompleta del lenguaje.

Al igual que la mística enfrenta su paradoja al tratar de expresar un indecible, el silencio rompe su inmaterialidad haciéndose palabra. El silencio- lo hemos visto- tiene muchas escrituras. Si cada realidad contiene su propia forma de silencio, las escrituras se multiplican. La urgencia de dejar escrito el silencio es la necesidad de distinguirse de él. El silencio nunca abandona su cercanía del abismo, su inquietante parecido a la nada. El hombre se asoma al silencio y sabe que no encontrará su imagen.

Cada una de estas autoras demuestra las distintas realidades silentes que vive el hombre. Maria Judite de Carvalho, la autora más cercana a la narrativa tradicional de corte realista inscribe su silencio en las categorías de la narración- espacio y tiempo, fundamentalmente-. En Maria Judite de Carvalho la destrucción de la palabra es la destrucción del personaje. Su obra es una inmensa biografía del anonimato. Los personajes de Maria Judite nunca hablan. No pueden hacerlo. Cada palabra se extingue antes de existir fuera del personaje. El interior se convierte en la única extensión conocida. El silencio de su obra escribe una extensa elegía. Sus personajes viven en el silencio como lo harían en la muerte: inmóviles, solos y olvidados.

Maria Isabel Barreno escribe desde el silencio con la conciencia de saber qué lo motiva. La rutina es la principal causa que silencia a sus personajes, fundamentalmente mujeres que, hastiadas y desengañadas por la falsedad de lo social, optan por refugiarse en un espacio personal donde cultivar el silencio sea crear una nueva forma de lenguaje. Las convenciones sociales regulan en gran medida lo que el individuo

puede expresar y lo que debe callar. Los personajes que rechazan este dictado terminan refugiándose en el silencio. Esa es la denuncia de la autora: la elección del silencio condicionada por una palabra que no puede ser libre.

Teolinda Gersão disecciona la palabra para encontrar en ella el silencio y explicar desde su interior todos los acontecimientos que la vacían y anulan, los procesos que la enferman hasta convertirla en una presencia inerte. La palabra se va quebrando en un espacio que ya no puede habitar. La voz de la narración, externa a las causas que atentan contra la voz del personaje, es la única que logra salir de esas ruinas. Es frecuente en sus obras que los protagonistas no dialoguen entre sí. Sus personajes llegan a la hoja en blanco para dejar allí su discurso, siempre interior, siempre abandonado. Cada uno de esos discursos sin oyente ofrece un fragmento que reconstruye la palabra malograda por la incapacidad del ser humano para escucharse. El silencio en su escritura es el de la palabra inaudible desde los espacios de la angustia y la pérdida. Una palabra que no deja de emitirse pese a no ser escuchada nunca. Teolinda Gersão escribe la palabra que no comunica, la palabra que discurre entre los hombres y se deja morir para no tener que dejar fuera el mundo que esa palabra no puede reconocer. Para traer el silencio al texto, Gersão utiliza constantemente la palabra. La contradicción de una dicción para el silencio se salva en el vaciamiento de la palabra, para que así no pueda nombrar nada. Todas las palabras se construyen sobre la imagen y el espacio constante del silencio y se aseguran de no conseguir ninguna entrega. *O Silêncio, Paisagem com mulher e mar ao fundo, Os teclados, A Cidade de Ulisses, Passagens* son novelas de personajes sin oyentes. Sus protagonistas hablan, pero lo hacen solos- o lo hacen interiormente-, por lo que su palabra se iguala al silencio. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* y *As águas livres* son novelas bajo el formato del diario- el máximo ejemplo de narración sin interlocutor-. Sus cuentos también muestran personajes que hablan sin la conciencia de ser su propio receptor. La palabra habla para extinguirse inútilmente en un espacio vacío y aislado o llega a ese mismo espacio para construir en él las imágenes del silencio, para exponerlo y describirlo. Desde un mejor conocimiento del silencio se puede lograr su vivencia sin la anulación que puede suponer entrar en él.

Maria Gabriela Llansol, autora que niega las convenciones de la ficción literaria, lleva su escritura a la creación de un único Texto que se escribe por igual en la palabra y en el silencio. Este último representa en su escritura, fundamentalmente, un espacio: aquel donde mundo, cuerpo y palabra se encuentran para prolongar la escritura dentro y fuera del texto.

La pluralidad de silencios que hemos intentado destacar en este trabajo ha impedido un análisis más exhaustivo de los textos y en las cuestiones planteadas en torno a su concepto. La intención fundamental era demostrar que existen diversos tipos de silencios narrativos y que estos, a su vez, crean distintas escrituras. La posibilidad de indagar en algunos de los silencios aquí mostrados revelará sin duda nuevos aspectos a considerar sobre su significado. La búsqueda de otras formas de escritura del silencio narrativo permitirá demostrar la inagotable fecundidad de esta categoría. Lo que el ser humano escribe en el silencio.

El ser humano escribe el silencio para demostrar que también puede tocar el vacío: allí donde deje una palabra, una parte de él logra sobrevivir.

Hay silencios de los que no se regresa. Por ello el hombre reside en la palabra.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMSKY, Sasha, *La casa de los veinte mil libros*, Cáceres, Periférica, 2016.
- ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2013.
- AGAMBEM, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio, *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid, Sexto Piso, 2014.
- ALAS CLARÍN, Leopoldo, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- ALAZRAKI, Jaime, "Para una poética del silencio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (enero-marzo 1979), p 163.
- ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, "Os Véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina", *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.º 125/126 Jul. 1992, p 152.
- ANDRÉS, Ramón, *No sufrir compañía*, Madrid, Acontilado, 2010.
- ARIZMENDI, Milagros y ARBONA, Guadalupe (coord.), "La novela y la poética femenina" en *Letra de Mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Ediciones del Laberinto, 2011.
- ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Madrid, Santillana, 2088.
- AUGUSTO, Carlos Alberto, *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.
- AUSTEN, Jane, *Orgullo y prejuicio*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARRENO, Maria Isabel, "A mulher e A Sociedade," en *Actas dos 3os Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, 1996.
- BARRETO, João, "A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal", *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº3, Novembro de 2009, pp 89-98.
- BARRETO, João, *Na Dobra do Mundo*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1991.
- BARTHES, Roland, *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.
- BENJAMIN, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999.
- BERTRANA, Aurora, *Entre dos silencis*, Barcelona, Club Editor, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008.

- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- BORGES, Jorge Luis, "La escritura del Dios" en *Obras Completas, v.II*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- BRETON, Philippe y LE BRETON, David, *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011.
- BRETON, Philippe, *Éloge de la parole*, La Découverte, Paris, 2014.
- BRETON, Philippe, *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2001.
- BUDICK, Sanford and ISER, Wolfgang, *Languages of the unsayable. The play of Negativity in Literature and Literary Theory*, California, Stanford University Press, 1987.
- CACCIARI, Massimo, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Madrid, Abada, 2007.
- CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2012.
- CARDOSO E CUNHA, Tito, *Silêncio e Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não dito*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia, *Encontro com Escritoras Portuguesas*, Boletim do Centro de Estudos Portugueses, Vol. 14, n. 16, jul/dez. 1993.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (coord.), *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- CHACEL, Rosa, "Respuesta a Ortega. La novela no escrita" en *Rebañaduras*, Barrio de Maravillas, Junta de Castilla y León, 1986.
- DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen I, Madrid, Alianza Editorial, 1996, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2011.
- DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia clásica*, Madrid, Taurus, 1981.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, París, Presses Universitaires de France, 1981.
- DIOGO, Ana Teresa, "O Cavalo de Sol", *Revista Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Jul. 1991, pp. 258-259.
- DO PRADO COELHO, Jacinto (dir.), *Dicionário de Literatura, Atualização (2º Volume)*, Porto, Figueirinhas, 2003.
- ECO, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993.
- EMINESCU, Roxana, *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo, *Pragmática y subjetividad lingüística*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2011.
- ETELVINA SANTOS, Maria, *Como uma pedra-pássaro que voa*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008.

- FERNÁNDEZ AGIS, Domingo, "Cuerpo, Khôra y espacio político", *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, 29 (noviembre 2009). Identificador: <http://www.revistadefilosofia.com>
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, Erea, *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en 'La Vie mode d'emploi'* de Georges Perec, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús (coord.), *Historia de la literatura portuguesa*, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, Junta de Extremadura, Mérida.
- FLORY, Suely Fadul, "Experimentalismo e Auto-Referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual", en *Revista de Letras*, v. 34, São Paulo, 1994, p. 61.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARDINETTI, Marcelo, "La arquitectura del silencio", Tecne. Marcador: <http://tecne.com/?p=10613>.
- GRABE, Nina, LANG, Sabine, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 2006.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1987.
- Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 2000,
- IGLESIAS SERNA, Amalia, *Un lugar para el fuego*, Rialp, 1985.
- KAFKA, Franz, *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- LE BRETON, David, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Madrid, Siruela, 2016.
- LE BRETON, David, *El Silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel, *Palabra y silencio y otros escritos*, Madrid, Trotta, 2015.
- LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- LLEDÓ, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LOPES, Óscar y MARINHO, Maria de Fátima, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, Lisboa, Alfa, 2002.
- M. TAVARES, Gonçalo, *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*, Alfragide, Caminho, 2013.
- MAGRIS, Claudio, *Ítaca y más allá*, Huerga & Fierro, Madrid, 1998.
- MAILLARD, Chantal, *La baba del caracol*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- MARCILLAS PIQUER, Isabel, "Violència i repressió política en *Entre dos silencis* (1958), d'Aurora Bertrana", *Journal of Catalan Studies*, 2014, pp. 23-43.
- MARTÍN-SANTOS, Luis, *Tiempo de Silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- MATOS, Joaquim, "Seta Despedida", *O Escritor*, nº 8, Dezembro de 1996, p.176.
- MENEGOLLA, Ione Marisa, *A linguagem do silêncio*, São Paulo, Hucitec, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas, vol. II*, Madrid, Taurus, 2005.

- OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...!*, Pamplona, Pamiela, 1993
- PALMA-FERREIRA, João, en *Pretérito Imperfecto*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.
- PARDO, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.
- PAREDES DUARTE, María Jesús, *Delimitación terminológica de los fenómenos de elipsis*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- PEIXOTO, José Luís, *A criança em ruínas*, Vila Nova de Famalição, Edições Quasi, 2002.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PICARD, Max, *Il mondo del silenzio*, Milán, Servitium, 2014.
- Platón, *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 2000.
- PRADO COELHO, Eduardo, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.
- PUSCHKIN, A.S., *Eugenio Onieguin*, Barcelona, Planeta, 1961.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002.
- REVILLA, Carmen (Ed.) *Simone Weil: Descifrar el silencio del mundo*, Madrid, Trotta, 1995.
- RICOEUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- RITA, Annabela: "Na Casa de Teolinda", *Vária Escrita*, Nº 5, Sintra, 1998, p.206.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina, "Os limites do romanesco", *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Jan. 1997, p.132.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina, *Lógica do incerto. Introdução à teoria da novela*, Coimbra Codex, MinervaCoimbra, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ROCHA, Clara, *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992.
- RODRIGUES LOPES, Silvina, *Teoria da des-possessão*. Lisboa, Averno, 2013.
- ROMERA, Joré , YLLERA, Alicia , GARCIA PAGE, Mario y CALVET, Rosa (Eds.), "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", *Escritura Autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993.
- ROMERA, Joré , YLLERA, Alicia, GARCIA PAGE, Mario y CALVET, Rosa(Eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *El lector por horas*, Edic. de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- SANTOS, Maria Etelvina, *Como uma pedra-pássaro que voa*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008.
- SARAIVA, A.J. y LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996.
- SEIXO, María Alzira, *A palavra do romance. Ensaio de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- SEIXO, Maria Alzira, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

- SEPÚLVEDA-PULVIRENTI, Emma, *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas, 1990.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*", *Serta Philologica F.Lázaro Carreter*. Vol. II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 519-529.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona, Mondadori, 2007.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2013.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio, "Silencio ritual en la Grecia antigua", *Revista de Ciencias de las Religiones*, 2007, XIX, pp. 43-52.
- Tàpies en perspectiva*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.
- TAVARES RODRIGUES, Urbano: *Tradição e Ruptura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- TAVARES, Gonçalo M., *A temperatura do corpo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- TRÍAS, Eugenio, *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000.
- UMBRAL, Francisco, *Mortal y Rosa*, Madrid, Cátedra, 2003.
- VALENTE, José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la rosa cúbica, Barcelona, 2004.
- VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- VIRILIO, Paul , *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- VVAA, "La autobiografía y sus problemas teóricos", *Suplementos Anthropos* 29.
- VVAA, *A Condição da Mulher Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1968.
- VVAA, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, 5, Outubro 1993, Universidade Aberta.
- VVAA, *El Silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- VVAA, *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*, Vól.7, Alfa, Lisboa, 2002.
- VVAA, *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.
- VVAA, *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- VVAA, *Teoría literaria y reconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1971.
- ZAMBRANO, María, *El sueño creador*, Obras Completas III, Barcelona Galaxia Gutenberg, 2011.

OBRAS DE LAS AUTORAS

EDICIONES ORIGINALES CONSULTADAS

MARIA JUDITE DE CARVALHO

- DE CARVALHO, Maria Judite, *Além do quadro*, Lisboa, O Jornal, 1983.
- DE CARVALHO, Maria Judite, *As Palavras Pougadas*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961.
- DE CARVALHO, Maria Judite, *Flores ao telefone*, Ovar, Portugalíia Editora, 1968.
- DE CARVALHO, Maria Judite, *Os Armários Vazios*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1966.

DE CARVALHO, Maria Judite, *Os idólatras*, Lisboa, Prelo, 1969.

DE CARVALHO, Maria Judite, *Palavras, Tempo, Paisagem*. Paula Morão y Cristina Almeida Ribeiro (org.), Famalicão, Edições Húmus, 2015.

DE CARVALHO, Maria Judite, *Seta despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995.

DE CARVALHO, Maria Judite, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Ulisseia, 2010.

DE CARVALHO, Maria Judite, *Tempo de Mercês*, Lisboa, Seara Nova, 1973.

MARIA GABRIELA LLANSOL

LLANSOL, Maria Gabriela, "Discussão", *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, João Barrento (org.), Lisboa, Mariposa Azul, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Finita*, Lisboa, Edições Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Inquérito às quatro confidências, Diário III*, Lisboa, Relógio D'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela, *O azul imperfeito. Livro de Horas V (Pessoa em Llansol)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015.

LLANSOL, Maria Gabriela, *O Livros das Comunidades*, Lisboa, Relógio D'Água, 199.

LLANSOL, Maria Gabriela, *O raio sobre o lápis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela, *O Senhor de Herbais*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Onde vais, drama-poesia?*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Parasceve*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

MARIA ISABEL BARRENO

BARRENO, Maria Isabel, *Contos analógicos*, Lisboa, Rolim, 1983.

BARRENO, Maria Isabel, *Corredores secretos, (seguido de Motes e glosas)*, Porto, Sextante Editora, 2010.

BARRENO, Maria Isabel, *O Círculo Virtuoso*, Lisboa, Caminho, 1996.

BARRENO, Maria Isabel, *Os outros legítimos superiores*, Lisboa, Caminho, 1993.

TEOLINDA GERSÃO

GERSÃO, Teolinda, *A casa da cabeça de cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995.

GERSÃO, Teolinda, *As águas livres. Cadernos II*, Porto, Sextante Editora, 2013.

GERSÃO, Teolinda, *Histórias de ver e andar*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

GERSÃO, Teolinda, *O Cavalo do sol*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

GERSÃO, Teolinda, *O Silêncio*, Lisboa, Dom Quixote, 1995.

GERSÃO, Teolinda, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, Don Quixote, 1997.

GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lisboa, Edições O Jornal, 1982.

ESTUDIOS SOBRE LAS AUTORAS

- APARECIDA DA COSTA, Daniela, "Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão: uma construção narrativa em diálogo com outras linguagens", *Miscelânea*, Assis, vol. 7, jan/jul, 2010, p.192. Marcador: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/daniela.pdf>
- BARRENTO, João e ETELVINA SANTOS, Maria (org.), *Llansol: a liberdade da alma.*, Lisboa, Mariposa Azul, 2011.
- BARRENTO, João e ETELVINA SANTOS, Maria (org.), *Pessoa e Bach na casa de Llansol*, Lisboa, Mariposa Azul, 2013, pp. 68-69.
- BARRENTO, João e ETELVINA SANTOS, Maria (org.), *Llansol: a luminosa vida dos objectos*, Lisboa, Mariposa Azul, 2012.
- BARRENTO, João, *Na Dobra do Mundo*, Lisboa, Mariposa Azul, 2008.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia, *Os absolutamente sós. Llansol-A letra- Lacan*, Belo Horizonte, 2000.
- DA COSTA ESTEVES, José Manuel, "O Círculo Virtuoso de Maria Isabel Barreno: o acto e contar como processo em devir", en *Le voies du conte dans l'espace lusophone*, dirección de Anne-Marie Quint, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005.
- GUERREIRO, António, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 91, Maio 1986.
- Jornal de Letras, Artes e Ideas, nº 7, Lisboa, 28 de Abril de 1981. <http://www.instituto.camoes.pt/arquivos/literatura/barrenobrinca.htm>.
- LEPECKI, Maria Lúcia: "Maria Judite de Carvalho: Circularidade da Acção, Procura da Palavra", en *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- MARINHO, Maria de Fátima: "Teolinda Gersão, A Casa da Cabeça de Cavalo", *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999.
- MOURÃO, José Augusto, *O fulgor é movei. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, 2003.
- ORNELAS, José N., "Subversão da Topografia Cultural do Patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão", en *Discurso. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Outubro, 1993, p.116.
- RODRIGUES LOPES, Silvina, *Teoria da des-posseção (Sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Averno, 2013.
- RODRIGUES, Isabel Cristina, "Coração imóvel: silêncio e incomunicabilidade em Maria Judite de Carvalho", *Maria Judite de Carvalho, Palavras, Tempo, Paisagem*, Paula Morão y Cristina Almeida Ribeiro (org.), Famalicão, Edições Húmus, 2015.
- SEIXO, Maria Alzira, "Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão", en *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Livros Horizonte, 1986.
- TEIXEIRA, Ramiro, "Corpo, Memória e Linguagem. Teolinda Gersão", en *Além Texto*, Lisboa, Limiar, 1987.

WILTSHIRE DE OLIVEIRA, *Maria Lúcia (org.)*, *Un nome de fulgor*, Nitérois, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012.

